

ISSN 2310-3337

ҚҰРМАНҒАЗЫ АТЫНДАҒЫ ҚАЗАҚ ҰЛТТЫҚ КОНСЕРВАТОРИЯСЫ
КАЗАХСКАЯ НАЦИОНАЛЬНАЯ КОНСЕРВАТОРИЯ ИМ. КУРМАНҒАЗЫ

SARYN

Art and Science Journal

2017 жылы дейін –

«Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясының хабаршысы –
Вестник Казахской национальной консерватории им. Курмангазы»

2013 ЖЫЛДАН БАСТАП ШЫҒА БАСТАДЫ
ИЗДАЕТСЯ С 2013 ГОДА
PUBLISHED SINCE 2013

1

АЛМАТЫ
АЛМАТЫ
ALMATY

2017

НАУРЫЗ
МАРТ
MARCH

Құрылтайшы: Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы**Редакция алқасы:****Әубәкірова Жәния Яхияқызы**

бас редактор, ҚР Халық әртісі, «Қазақстан Республикасының Тұңғыш Президенті - Елбасының Мемлекеттік бейбітшілік және прогресс» сыйлығының лауреаты, профессор, Құрманғазы атындағы ҚҰК ректоры

Р. К. Жұманиязова	бас редактордың орынбасары, Құрманғазы атындағы ҚҰК ғылыми істер жөніндегі проректоры, өнертану кандидаты
Б. М. Аташ	философия ғылымдарының докторы, Абай атындағы ҚазҰПУ (Қазақстан)
М. Х. Әбеусейітова	шығыстану докторы, профессор (Қазақстан)
Н. Н. Гилярова	өнертану докторы, профессор, Чайковский атындағы Мәскеу мемлекеттік консерваториясы (Ресей)
К. В. Зенкин	өнертану докторы, профессор, Чайковский атындағы Мәскеу мемлекеттік консерваториясының ғылыми істер жөніндегі проректоры (Ресей)
Ә. Ғ. Қайырбекова	философия ғылымдарының докторы, профессор, Құрманғазы атындағы ҚҰК әлеуметтік-гуманитарлық кафедрасының меңгерушісі (Қазақстан)
Д. К. Кирнарская	өнертану докторы, профессор, Гнесин атындағы Ресей музыка академиясы, инновация және шығармашылық істері жөніндегі проректоры (Ресей)
С. Ә. Күзембай	өнертану докторы, Қазақстанның еңбек сіңірген қайраткері, профессор (Қазақстан)
И. В. Мацевский	өнертану докторы, профессор, Ресейдің өнер тарихы институты (Ресей)
А. Б. Наурызбаева	философия ғылымдарының докторы, профессор, Құрманғазы атындағы ҚҰК (Қазақстан)
С. Е. Нұрмұратов	философия ғылымдарының докторы, профессор, ҚР БҒМ ҒК Философия, саясаттану және дінтану институты директорының орынбасары (Қазақстан)
А. Р. Райымқұлова	Қазақстанның еңбек сіңірген қайраткері, ДВА, профессор
И. А. Рау	философия ғылымдарының докторы, профессор (Алмания)
М. Сәбит	философия ғылымдарының докторы, профессор, АЭБУ (Қазақстан)
Б. М. Сатершинов	философия ғылымдарының докторы, доцент, ҚР БҒМ ҒК Философия, саясаттану және дінтану институты, Дінтану бөлімінің меңгерушісі
М. Сато	Философия докторы, Нихон Университетінің профессоры (Жапония)
Я. Сипош	PhD, Ғылым Академиясының Музыкатану институтының ғылыми аға қызметкері (Венгрия)
Г. С. Сүлеева	филология ғылымдарының кандидаты, Құрманғазы атындағы ҚҰК доценті
С. Ы. Өтеғалиева	өнертану кандидаты, профессор, Құрманғазы атындағы ҚҰК (Қазақстан)
В. Н. Юнусова	өнертану докторы, профессор, Чайковский атындағы Мәскеу мемлекеттік консерваториясы

Saryn art and science journal**1(14) 2017****Шығарылуы: жылына 4 рет**

Журнал Қазақстан Республикасының мәдениет және ақпарат министрлігінде тіркелген

Тіркеу туралы куәлік №13880-Ж 2013 жылдың 19 қыркүйегінде берілген

Жауапты редакторлар:
В. Е. Недлина
А. Ж. Машимбаева

Беттеген:
В. Е. Недлина

Мұқаба дизайны:
В. Е. Недлина

Редакцияның мекен-жайы:
050000, Қазақстан Алматы, Абылайхан д-лы, 86
Тел.: +7 (727) 261-63-64

© Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы

Учредитель: Казахская национальная консерватория им. Курмангазы**Редакционная коллегия:**

Жания Яхияевна Аубакирова – главный редактор, Народная артистка Казахстана, Лауреат государственной премии Мира и прогресса Первого Президента Республики Казахстан, профессор, ректор КНК им. Курмангазы

Р. К. Джуманиязова	заместитель главного редактора, проректор по научной работе КНК им. Курмангазы, кандидат искусствоведения
Б. М. Аташ	доктор философских наук, профессор КазНПУ им. Абая (Казахстан)
М. Х. Абеусейтова	доктор востоковедения, профессор (Казахстан)
Н. Н. Гилярова	доктор искусствоведения, профессор Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского (Россия)
К. В. Зенкин	доктор искусствоведения, профессор, проректор по научной работе Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского (Россия)
А. Г. Каирбекова	доктор философских наук, профессор, КНК им. Курмангазы, заведующая кафедрой Социально-гуманитарных наук (Казахстан)
Д. К. Кирнарская	доктор искусствоведения, профессор, проректор по инновациям и творческой работе Российской академии музыки им. Гнесиных (Россия)
С. А. Кузембай	доктор искусствоведения, Заслуженный деятель РК, профессор (Казахстан)
И. В. Мацевский	доктор искусствоведения, профессор, Российский институт истории искусств (Россия)
А. Б. Наурызбаева	доктор философских наук, профессор КНК им. Курмангазы (Казахстан)
С. Е. Нурмуратов	доктор философских наук, профессор, заместитель директора Института философии, политологии и религиоведения Комитета науки МОН РК (Казахстан)
А. Р. Раимкулова	Заслуженный деятель РК, ДВА, профессор, доктор философских наук, профессор, Научный форум по международной безопасности при Академии ведущих кадров Бундесвера (Германия)
И. А. Рау	доктор философских наук, профессор, АУЭС (Казахстан)
М. Сабит	доктор философских наук, профессор, АУЭС (Казахстан)
Б. М. Сатершинов	доктор философских наук, доцент, заведующий отделом религиоведения Института философии, политологии и религиоведения Комитета науки МОН РК (Казахстан)
М. Сато	доктор философии, профессор Университета Нихон (Япония)
Я. Сипош	PhD, старший научный сотрудник института музыковедения Академии наук Венгрии
Г. С. Сулеева	кандидат филологических наук, доцент КНК им. Курмангазы
С. И. Утегалиева	кандидат искусствоведения, доцент КНК им. Курмангазы (Казахстан)
В. Н. Юнусова	доктор искусствоведения, профессор Московской государственной консерватории им. Чайковского

Saryn art and science journal**1(14) 2017****выходит 4 раза в год**

Журнал зарегистрирован в Министерстве культуры и информации РК

Свидетельство о постановке на учёт №13880-Ж от 19 сентября 2013 года

Ответственные редакторы:
В. Е. Недлина
А. Ж. Машимбаева

Вёрстка:
В. Е. Недлина

Дизайн обложки:
В. Е. Недлина

Адрес редакции:
050000, Казахстан
Алматы, пр. Абылай-хана, 86
Тел.: +7 (727) 261-63-64

© Казахская национальная консерватория им. Курмангазы

Founder: Kurmangazy Kazakh National Conservatory

Editorial board:

Janiya Aubakirova – Chief Editor, People's Artist of Kazakhstan, the Laureate of Peace and Progress State Prize of the First President of the Republic of Kazakhstan, Professor, Rector of Kurmangazy KNC

R. Jumaniyazova	Deputy Editor, Vice-rector for scientific work of Kurmangazy KNC, PhD in Arts
B. Atash	Doctor of Philosophy, Professor of Abay KazNPU (Kazakhstan)
M. Abuseyitova	Doctor of Oriental Studies, Professor (Kazakhstan)
N. Gilyarova	Doctor of Arts, Professor of the Tchaikovsky Moscow State Conservatory (Russia)
K. Zenkin	Doctor of Arts, Professor, Vice-Rector on scientific work of the Tchaikovsky Moscow State Conservatory (Russia)
A. Kairbekova	Doctor of Philosophy, Professor of Kurmangazy KNC (Kazakhstan)
D. Kirnarskaya	Doctor of Arts, Professor, Vice-Rector for Innovation and creative work of the Gnesins Russian Academy of Music (Russia)
S. Kuzembay	Doctor of Arts, Honored worker of Kazakhstan, Professor (Kazakhstan)
I. Matzievsky	Doctor of Arts, Professor, Russian Institute of Art History (Russia)
A. Nauryzbayeva	Doctor of Philosophy, Professor of Kurmangazy KNC (Kazakhstan)
S. Nurmuratov	Doctor of Philosophy, Professor, Deputy Director of the Institute of Philosophy, Political Science and Religion Studies of Science Committee of MES of Kazakhstan (Kazakhstan)
A. Raimkulova	Honored worker of Kazakhstan, DBA, professor
J. Rau	Doctor of Philosophy, Professor, Scientific Forum on International Security at the Academy of the leading personnel of Bundeswehr (Germany)
M. Sabit	Doctor of Philosophy, Professor, AUPET (Kazakhstan)
B. Satershinov	Doctor of Philosophy, Associate Professor, Head of the Department of Religious Studies of the Institute of Philosophy, Political Science and Religion Studies of Science Committee of MES of Kazakhstan
M. Sato	Doctor of Philosophy, Professor, Nihon University (Japan)
J. Šipoš	PhD, Senior Fellow of the Institute of Musicology at Hungarian Academy of Sciences
G. Suleeva	PhD in Philology, docent
S. Utegaliyeva	PhD, Associate Professor of Kurmangazy KNC (Kazakhstan)
V. Yunusova	Doctor of Arts, Professor of the Tchaikovsky Moscow State Conservatory (Russia)

Saryn art and science journal

1(14) 2017

Published 4 times a year

Magazine registered with the Ministry of Culture and Information

Certificate of registration # 13880-Ж from September 19, 2013

Managing editors:
V. Nedlina
A. Mashimbayeva

Page Makeup:
V. Nedlina

Cover design:
V. Nedlina

Editorial address:
050000, Kazakhstan, Almaty
Ablay Khan ave, 86
Tel.: +7 (727) 261-63-64

© Kurmangazy Kazakh National Conservatory

МУЗЫКАЛЫҚ ТҮРКІТАНУ ЖӘНЕ ЭТНОМУЗЫКОЛОГИЯ

МУЗЫКАЛЬНАЯ ТЮРКОЛОГИЯ И ЭТНОМУЗЫКОЛОГИЯ

MUSICAL TURKOLOGY AND ETHNOMUSICOLOGY

МРНТИ 18.41.91

С. Күзембай¹*¹M.O. Auezov Institute of Literature and Art
(Almaty, Kazakhstan)***ҚОРҚЫТ АТАНЫҢ МУЗЫКАЛЫҚ МҰРАСЫ****Түйін**

Зерттеу жұмысында аты аңызға айналған Қорқыт Атаның аспаптық музыкасының қалыптасуымен байланысты жалпытүркілік маңызы қарастырылады. Бұл контексте батыс-еуропа, орыс және қазақ қорқыттанушы ғалымдарының еңбектері талданады. Жұмыстың зерттеу нысаны ретінде қазақ қобыз музыкасының негізін қалаушы Қорқыттың музыкалық мұрасы алынды, оның күйлеріне тақырыптық, мазмұндық және сараптау негізінде талдау жасалынды. Сарын термині берілген жұмыстың негізін құрайды. Зерттеудің түйінді негізі жеке авторлардың және/немесе аймақтық мектептер көзқарасымен сипатталатын; Орталық Азияның кәсіби дәстүрінің анағұрлым көне формаларының бірі саналатын сарын ұғымы болып табылады. Сарынға варианттылық, тұрақтылық тән. Автор көптеген түркітілдес халықтардың (алтай, башқұрт, хакас т.б.) музыкасында фольклордың ежелгі түрінің халық жадында сақталған Қорқыт сарындарына тоқталады.

Тірек сөздер: Қорқыт, қобыз музыкасы, сарын, түркітілдес халықтардың музыкасы

Қорқыт Ата есімі түркі халықтарының жалпы тарихы мен мәдениетінде кеңінен белгілі болып (Қазақстан, Орта Азия, Кавказ, Алтай және т.б.), олардың руханиятында ерекше мағынада орын алады. Ал, атақты «Қорқыт Ата кітабы» – жалпы осы жерлерде мекендеген оғыз-қыпшақ және де басқа елдердің ортақ дүниесі. Көптеген ғасырлар өтсе де, «Қорқыт Ата» дастаны өзінің тарихи маңыздылығы мен рухтық құндылығының арқасында жержүзінің ойшылдары мен ғалымдардың еңбектерінің өзегі болып келеді. Қорқыт туралы осы заманға дейін 800-ден астам философиялық, тарихи-әдеби жұмыстар жарық көрген екен. Зерттеуші ғалымдардың аттарын қысқаша келтірсек, ол Х.Ф.Дицтен бастаған бірнеше неміс және көптеген батыс-еуропа оқымыстылары, ресейліктер – В.Бартольд, И.Кастанье, В.Радлов, Ә.Диваев, В.Жирмунский, В.Басиловтар, түркі зерттеушілері – Ш.Гөкэй, М.Қырғызғолы, әзербайжандықтар – Г.Аслы, М.Тахмасиб, Х.Көроғлы, қазақ оқымыстылары – Ш.Уәлиханов, Ә.Марғұлан, А.Жұбанов, М.Әуезов, Ә.Қоңыратбаев, Ш.Ыбыраев, Е.Тұрсынов және т.б.

Академик Әлкей Марғұлан былай деген: «Қорқыт Ата – халықтың рухани санасында ұлы сәуегей, қазақ бақсыларының пірі, табынатын тәңірісі. Бақсылар оны әрдайым бабам деп Қорқытқа сиынып отырған» [1, 45-б.]. Ал, қорқыттану ғылымында көптеген құнды жұмыстар жазып, ғылымның бұл саласын насихаттап, дамытуда қомақты үлес қосқан В.Бартольд болса, «Қорқыт жыршы, халық тағдырына қиыншылық туғанда, ол ел басшыларына даналық ақыл, Отан қорғайтын батыр ұлдарына ақ бата беретін, ол ата-бабаларының дәстүрін жалғастырушы Ұлы тұлға» – деп жазады [2, Б.117-119.].

Аты аңызға айналған Қорқыт Ата – көптеген деректер бойынша, VIII-IX ғасырлар арасында Сырдария жағасында өмір сүрген. Оның рухани мұрасы халық тарихымен және емшілік, әдет-ғұрып, бақсылық өнерлерімен байланысты болған. Кейбір түркітілдес елдердің ұғымында, ол мысалы, философ, жырау, әскери қолбасшы, эпик болып, кейбіреулерінде – дана, батагөй, шебер музыкант, ал қазақ өнерінде Қорқыт бақсылардың пірі, қобыз аспабының, оның музыкасының негізін салушы ретінде жоғары бағаланған.

Сонау көне дәуірден бері атадан балаға, яғни ұрпақтар жалғасында көздің қарашығындай сақталып келген, оның ішінде әсіресе бақсылар, қобызшылар, жыраулар өнерінде киелі музыка іспеттес болмысын тапқан Қорқыттың оннан астам (нұсқаларымен бірге) күйлері бар. Оларды атап айтқанда мыналар – «Ұшардың ұлуы», «Тарғыл тана», «Елім-ай», «Әуппай», «Сарын», «Қоңыр», «Башпай», «Желмая». Бұл туындылардың

барлығы бабамыздың және халқымыздың өмірі мен тұрмыс-салтымен тығыз байланысты. Олардың (күйлердің) әрқайсысы адам тағдырының әртүрлі көріністерін бейнелейді. Мысал ретінде аталған күйлердің қысқаша мазмұны мен шығу тарихына тоқталсақ, соғыс пен шабуылдардан зарыққан елі туралы тарихи күйі «Елім-ай, халқым-ай!», жоқтау жанрындағы «Ұшардың ұлуы» тазы иттің кенеттен қайтыс болған иесіне ұлуы, оны естіген баланың анасы: «жалғызымнан айрылдым, қанатымнан қайрылдым, Ұшар, Ұшар, кә-кә деп зарлайды. Арнау жанрында үнделетін «Желмаяны» алатын болсақ, ол күйді Қорқыт өзінің жан серігі, әрі қанаты, жүйрік, әрі төзімді Желмаясына арнаған. Ал, «Қорқыт» атты топтамалары күйшінің өмірімен байланысты: Қорқыт Атаның өлімнен қашып, Сыр суына қасиетті кілемін төсеп, терең ой-толғаныспен, қобалжып, дәрияның бетінде қобыз тартып шығарған күйі – деп тұжырымдалады. «Байлаулы киіктің зары» күйі ана-киік өзі ұсталғаннан кейін, жетім қалған екі лағын қайғырған, зарын баяндайды. Күйшінің мұндағы ойы – мейірімділік пен жауыздық, жан-жануарларға деген аяныш пен қайырымдылық.

Қорқыт туындыларының ішінде ең бір қайғылы күй ол – «Әуппай, әуппай». Аңыз бойынша, мұнда өмірдің бір көрінісі бейнеленген. Емшегінен сүт шықпай, аш баласын жұбатып отырған анаға Қорқыт қобызымен сарындатып:

Айналайын балам-ай,
Жас балаңа алаңдай,
Аш болсаң да ойыңда,

Аман сақтау балаңды-ай – деп ана мен балаға жаны ашып, мейірімділігін білдіреді. Мазмұны мен тақырыбы осы күнге дейін өзекті «Елім-ай, халқым-айға» қайтадан келетін болсақ, мұнда әуенімен біртұтас, синкерттік түрде үндескен, толғау жанрымен байланысты келтірілген, өлең жолары бар. Ғұлама Бабамыз: «Елім-ай, халқым-ай, қолыңнан найза, үстіңнен сауыт түспеді-ау. Ел басына мамырстан заман туып, шат-шадыман өмір сүрер күндерің болар ма екен?» – деп күйзеліп, армандаған екен.

Сообщил Н. Шаменұлы.



Кезінде бұл шығарманы репертуарында сақтап, орындаушы, Қорқыт Ата мұрасын әрі насихаттаушы, қызылордалық, марқұм Нышан Шәменұлы. Күйдің сарыны өте қайғылы, мазмұнына сәйкес оның ладтық жүйесі (диатоникалық минор), ауыспалы өлшем (2/4, 3/4), диапазоны (кіші септима), үлкенді-кішілі форшлагтар (си-бемоль, ля), қорыта айтқанда, жалпы музыкалық тілі – сомдалған идеяны терең суреттейді. Күйдің көнелігін оның кварталық бұрауы да дәлелдей түседі (ре-соль).

Киелі тұлғаның аталған күйлерінде оларға тән ішкі энергетика (күш-құдірет), магиялық-шипагерлік сакральдық қасиет, философиялық тереңдік, көркемдік кереметтілік ерекше белгіленеді.

Қорқыт күйлері көбінесе құрылымы жағынан ықшамды, жай екпінді, қысқа-қысқа мотивтерден тұрады. Оларда бір-біріне ұқсас тұрақты (канондық) мақамдар жиі қайталанып келеді. Қорқыт шығармашылығының көнелігі, оның ұлттық ежелгі фольклормен тығыз байланысы сарындардан анық көрініп тұр. Жоғарыда аталған «Қорқыт сарыны» атты (оның екі нұсқасы нотаға түскен) күйге сүйене отырып, сарынды сонау байырғы заманнан қалыптасқан музыканың ежелгі түрі деп саралауға болады. Сондықтан да сарынның бастауы Қорқыт мұрасында жатыр деп толығымен айта аламыз. Бұл пікірді дәлелдеу үшін ұлы ғалым-энциклопедист Шоқан Уәлихановтың тұжырымын келтірейік. Оның пікірі бойынша, «Қырғыз (қазақ – С.К.) бақсыларында ең алғашқы бақсы болған Қорқыт туралы аңыз кең тараған. Онда Қорқыт (қазақтарға – С.К.) кобыз ойнап, сарын айтуды үйреткен» («У киргизских (казахских – С.К.) шаманов есть легенда о Хорхуте, первом шамане, который научил их играть на кобызе и петь сарн» (астын сызған – С.К.) [3, 168-б.].

Сарын туралы құнды ой-пікірлер көрнекті тіл маманы, түркітанушы А.Байтұрсыновтың [4, 298-б.] (оның ғылымға енгізген термині – «сарын – сөз саласы») еңбектерінде, оның көп мәнді мағыналары туралы Ә.Марғұлан, М.Әуезов, С.Қирабаев, С.Қасқабасов, А.Ісімақова және т.б. оқымыстылардың зерттеулерінде жазылған. Аталған еңбектерде негізінде тарих, тіл, әдебиеттану салаларына қатысты болып келеді, ал музыкатану саласында сарын тың мәселені құрайды.

Жалпы айтқанда, сарын ұлттық мәдениетіміздің ежелгі дәуірінде пайда болып, одан әрі өмір талабына сәйкестене келе, ғасырлар бойы сараланып, өзінше дамыған. Оның болмысы бірнеше тарихи кезеңдерді қамтиды. Сарынның алғашқы түрі тұрмыс-салттық, бақсылық, эпикалық жанрлардың, сонымен қатар, басқа да халық музыкасының негіздерін қалап, лирикалық әндердің, айтыстың, аспапты музыканың өзектерін құрастырып, халық композиторларының – сал-серілердің, ақындардың, күйшілердің шығармашылығына елеулі ықпалын тигізді. Сондықтан мәдени мұрамыздың тарихында сарындардың орны өте маңызды да ерекше. Бұл тұрғыдан атақты ағылшын оқымыстысы, мәдениеттанушы және этнограф Э.Тайлор (1832-1917) өзінің «Алғашқы мәдениет» атты белгілі еңбегінде: «Мәдениеттің әр түрлі кезеңдері оның бірте-бірте дамуын көрсете келе, өткен дәуірдің мұрасы болып, келешектің қалыптасуында маңызды рөл атқарады», – деген [5, 18-б.].

Сарынды ежелгі фольклордың архаикалық түрі ретінде танып, оны тікелей талдау қажетті мәселе. Ерекше мәдени құбылыс ретінде сарын ғасырлар қойнауынан бізге дейін жетіп, рухани болмыстың және өмір тұрмысының жан-жағында қолданылып келеді. Бұл көне сөздің мағынасы Қазақ тілінің түсіндірме сөздігінде [6, Б.194-195.] және филология терминдерінің сөздігінде [7, Б.232-233.] толық келтірілген. Сарынның рухани мәдениетіміздің өзегі ретінде ғасырлар тереңінен бізге жеткендігі «Қазақ өнері» атты энциклопедияда ғылыми түрде дәлелденеді. Мұнда сарын музыкалық-поэтикалық фольклордың көне түрі» делінген [8, 603-б.]. «Сарын» сөзінің этимологиясы (сарындату, сарындатып айту) қазақ әдебиеті мен лингвистикасында, филологиясында ерекше стильдік бағыт ретінде сипатталады. Сюжет дамуының жетекші желісі ретінде, романның негізгі кейіпкерлерінің ішкі дүниесін ашатын көркемдік әдіс болып, олардың ой-пікірлерінің бірлігін көрсететін құралға айналып, сонымен қатар, қысқа да нұсқа поэтикалық өлеңдер түрінде де кездеседі.

Ал музыкада, дәлірек айтқанда, опера және күрделі оркестрлік туындыларда лейтмотив, лейт-интонация ұғымдары негізгі сарын түрінде және басқа да көркемдік тәсіл ретінде кең пайдаланылады. Сарынның ортақ тарихи-генетикалық тамырлары жалпы түркітілдес халықтардың (балқар-қарашайларда, ноғайлықтарда, башқұрт-татарларда, тувалықтарда және т.б.) ғұрып-салт музыкасында жиі кездеседі. Филология ғылымдарының докторы Р.А.Султангареева башқұрттардың үйлену салты мен жоқтауларын зерттеу барысында қазақ, татар, ноғай, т.б. туыстас этностардың фольклорлық нұсқаларын өз еңбектерінде келтірген. Мысалы, балқар-қарашайларда сарын, сарнау, жылау-сықтау деп айтылып, рәсім-салттық функцияларды орындап, ұлттық

дәстүрлерінде кеңінен орын алған [9, 28-б.]. Ғалым олардың мақамдарының архаикалық кезеңде пайда болғанына ерекше назар аударады.

Жоғарыда анықталған сарынның сипаттамасы оның көптеген халықтардың мәдениетінің көне түрі бола тұра, алдымен вокалдық музыкада қалыптасқанын нақтылайды.

Алғашқы қауымның адамы өзінің музыкалық қажеттіліктерін бастапқыда дауыспен немесе ішінен өзі үшін ыңылдаған. Бірте-бірте үнделіп жекелеген дыбыстар, кейіннен мағынаға ие болып, музыкалық фразалардың кешеніне айналып, үздіксіз қимыл үстінде қалыптасып, дамыған, адамның қоршаған ортаны игеруі мен ой-жүйесінің қалыптасу деңгейіне байланысты болған, сөйтіп, интонациялық-дыбыс биіктігіне, ырғақтылығына, өлшемі мен екпінінің ұйымдасуына бейімделіп, мағыналы-эмоционалды мәнімен бастапқы эстетикалық белгілерге ие бола бастады. Бұл ұзақ және мағыналы үрдіс біресе қарқынмен дамып, біресе жеткен көркемдік құндылықтарын жоғалтып, жалпы музыкалық тілдің қалыптасқан элементтерінің құрылуына әсер етті. Көне музыкалық мәдениет архаикалық өнердің басқа түрлері тәрізді синкреттік түрде болып (дыбыс, сөз бен қимыл), кейінірек бөлектеніп, жанрлық және стильдік белгілерге иеленеді.

Сарынның негізінде дәстүрлі өнердің эстетикалық және дыбыстық сұлулығы, музыкалық тілінің әуендік-интонациялық ерекшеліктері байқалады. Көптеген тарихи құбылыстардан өткен сарын халықтың поэтикалық және музыкалық фольклорының іргесін қалаған. Рухани мәдениет өкілдерінің (Қорқыт, Асан Қайғы) философиялық және музыкалық мұрасында, терменің речитативтік-декламациялық негізінде, аспапты шығармалардың (қобыз, домбыра және сыбызғы күйлерінде) бастапқы мақамы ретінде сарынның орны басым бола бастаған.

Сарындар алғашқы музыка мәдениетінің бұлағы ретінде қабылданып, бізге жеткен ноталық нұсқалары бойынша Қорқыт сарындары, бақсылық және тұрмыстық сарындар, сонымен қатар ақындық, күйшілік түрлері болып жүйеленеді.

Ал, Қорқыттың музыкалық мұрасында сарынның (бірнеше варианттарымен бірге) көне фольклор үлгісі ретінде орны ерекше. Себебі, музыканың бұл түрінде көптеген түркітілдес халықтарының ұлттық өзектері сақталып қалған¹.

САРЫН

(I түрі)



Қорқыт сарынының негізгі әуені таза кварта шеңберінде үнделеді (ре-соль), орташа екпін мен ауыспалы өлшемдер, дыбыстар қатары осы интервал негізінде біресе жоғары секіріп, біресе төмек тізбектеліп, мұңды көңіл-күйді бейнелейді (диатоникалық минор).

Ортаңғы бөлім сәл жылдамдата басталып, әрі қарай екпіндете қос дыбысты (таза кварталар) үрдіске ауысып, күй аяғында (кодасында) алғашқы екпінге ауысады.

Қорқыттың басқа күйлерімен салыстырғанда, бұл туындысы көлемді болып, мұнда алғашқы мақам даму тәсілдерімен қамтылған. Сірә, сарынның бұл түрін орындағанда, әр

¹ Талдауға сарынның үзіндісі алынған.

қобызшы өз тарапынан бастапқы мақамды импровизациялық үрдіске түсіріп, оны құрылым жағынан дамытқан. Соның нәтижесінде сарын көлемді болып, музыкалық ой даму процесіне түскен.

Кезінде аса сезімтал, мәдениетті, сирек кездесетін интеллектің иесі А.В.Затаевич қазақтың байырғы бай музыка өнерін асқан сүйіспеншілікпен жинап, зерттеп, жарыққа шығарып, бүкіл прогрессшіл адамзатқа танымал етті. Сарындарды Ұлы Даланың рухани байлығының бірі ретінде жоғары бағалап, олардың (сарындардың) көркемдік құндылығын дәлелдеп, эмоционалдық әсерін, тұрмыста алатын орнын өз еңбектерінде нақтылы түрде көрсетті. Көне дәуірден ХХІ ғасырға дейін музыка өнерінде қалыптасып келе жатқан фольклордың бұл түрін, оның жанрлық сипатын, ұлттық өзектілігін, музыкалық заңдылықтарын зерттеуді нысанаға біз алдық. Оларды жүйелеу барысында сарындардың Қорқыт бабаның музыкалық мұрасынан өзектенгенін, сонымен қатар, халық шығармашылығына тән эпикалық дәстүр, терме, толғау, желдірмелердің де сарыннан туындағаны туралы баяндалды.

Сарындардағы музыкалық-стильдік ерекшеліктер ХІХ ғасырда одан әрі дамып, халықтың ән және аспаптық өнерінің, сал-сері, ақындар мен халықтың кәсіби композиторларының шығармашылығының өріс алуына әсерін тигізді.

Бұл жұмыста біз алдымызға қазақстандық музыкатану саласында алғаш рет өте қиын әрі бұрын қарастырылмаған мәселелерді шешуді мақсат еттік. Ол – музыка мәдениетіндегі архаикалық түрі мен типтердің бастауларын анықтау, оның ішінде Қорқыт ата сарындарының тарихи орнын көрсету және аты аңызға айналған бабамыздың музыкалық мұрасы туралы сөз көтеру болды. Сонымен қатар, Қорқыт мақамдарының киелілігі туралы, оның магиялық-шипагерлік қасиеті, музыкалық семантикасындағы ғасырлар бойы қалыптасқан, дәстүрлі өнерде өзінің әрі қарай болмысын тапқан қайталанатын мотивтер (стереотиптік, канондық), Қорқыттың қобыз күйлеріне тән бурдондық құрылым, дыбыс үнделуінің релятивтік түрде шығуы, мотивтердің вариантты жолмен дамуы және т.с.с. проблемалар қысқаша пайымдалды. Қорқыт ата дәстүрі, оның сарындары, таланттары Аллаһтан қабылданған бақсы өнерінде, жыраулықта, ақындық шығармашылығында өлмес жалғасын тапты. Оған ең бір таңғажайып мысал ретінде ұлы классик-қобызшы Ықылас Дүкенұлының (1846-1916) творчествосын келтіруге болады.

Қорқыт дәстүрі, оның сарындары дарынды қобызшылар Тілеп, Әбікей, Н.Шәменұлы, Д.Мықтыбаев, Ж.Қаламбаевтардың орындаушылық өнерінде, қазіргі кезеңдегі жазба композиторлар С.Мұхамеджановтың қобызға арналған концертінде, Қ.Шілдебаевтың «Қара кемпір» атты шығармасында, Б.Баяхуновтың Төртінші симфониясында (оның ортаңғы бөлімі «Душа Коркыта» деп аталады), А.Райымқұлованың жаңа аспаптық пьесасында және фольклорлық «Тұран» ансамблінің концерттік бағдарламаларында жаңашыл тәсілдермен байытылып, замана сұраныстарына сәйкес өзінің өміршілдігін көрсетуде.

Заманымыздың ұлы жазушысы, академик М.О.Әуезов (1897-1967) «Қорқыт туралы аңыз» деген мақаласында Қорқыт музыкасы, оның көркемдік-рухтық құндылығы мен ерекше тигізетін әсері туралы былай деген екен: «Он (Қорқыт) вложил всю свою душу в эти мелодии (имеются в виду кобызовые мелодии – С.К.) и чудесные звуки его струн прозвучали на весь мир, дошли до людей, захватили и пленили их. С тех пор мелодии Коркыта и созданный им кобыз пошли странствовать по земле, а имя Коркыта осталось бессмертным в струнах кобыза и в сердцах людей» [10, 99-б.].

Қорқыт Атаның мұрасы тек түркітілдес халықтардың ғана емес, ол бүкіл прогрессивтік адамзаттың руханияттық асыл қазынасы. Ұлы тұлға туралы прозалық және поэтикалық, сахналық туындылар жарық көріп, ғылыми конференциялар, музыкалық конкурстар, фестивальдер өткізілуде. Сонымен қатар, Қорқыт Ата деген ғылыми және көпшілікке арналған энциклопедия. Бұл тұрғыдан қазақтың көрнекті ақыны, философ, ғалым Шәкәрім Құдайбердиевтің (1858-1931) «Қорқыт сарыны» және «Қорқыт Хожа Хафиз» атты өлеңдерін айта керу қажет.

Журналист Е.Жұмахметұлының мақаласыда («Алматы ақшамы». 29.10.2016) тағы да бір қызықты мәлімет бойынша, ол Шешенстанға жұмыс бабымен барғанда Дербент деген қаласын аралап жүріп, Қорқыт бабамызға арналған қабырханы көріпті. Сол басылымда журналист Түркияның Байбұрт елді-мекенінде Қорқыт бабамызға арнап, кесене тұрғызылса, соау еуропаның астанасы саналатын Брюссельде де бабамызға орнатылған ескерткіш бар екенін келтіреді. Ал, Қызыордада бабаның басына көтерілген күрделі мемориалдық кешен бәрімізге белгілі. Сонымен, аты аңызға айналған, қасиетті де киелі Қорқыт бабамыздың мұрасы түркітілдес халықтардың, олардың ішінде әсіресе, қазақ елінің Мәңгілік рухани байлығы.

Әдебиеттер тізімі

1. *Марғұлан, Ә.* Қорқыт Ата және оның әфсаналары // Журн. «Жұлдыз», – 1983. №3.
2. Книга моего деда Коркута. – М-Л.: Издательство АН СССР, 1962.
3. Чокан Валиханов и современность. – Алма-Ата: Наука, 1988. – 320 с.
4. *Байтұрсынов, А.* Өлеңдер, әдебиет-ғылыми зерттеулер. Т.1. – Алматы: Алаш, 2003. – 298 б.
5. *Тайлор, Э.* Первобытная культура. – М.: Политиздат, 1989. – 572 с.
6. Қазақ тілінің түсіндірме сөздігі: Т. 8. – Алматы: Ғылым, 1985. – 591 б.
7. Әдебиеттану. Терминдер сөздігі /Құрастырушылар: З.Ахметов, Т.Шаңбаев. – Алматы: Ана тілі, 1998. – 384 б.
8. Қазақ өнері. Энциклопедия. – Алматы: Білік, 2002. – 798 б.
9. *Султангареева, Р.А.* Башкирский свадебно-обрядовый фольклор. – Уфа: РАН, 1994. – 191 с.
10. *Ауэзов, М.О.* Мысли разных лет. – Алма-Ата: Казгослитиздат, 1961. – 540 с.

References (transliterated)

1. *Marǵulan, Ä.* Qorqyt Ata žәне onyñ äfsanalary // Žurn. «Žuldyz», – 1983. №3.
2. Kniga moego deda Korkuta. – M-L.: Izdatel'stvo AN SSSR, 1962.
3. Čokan Valihanov i sovremennost'. – Alma-Ata: Nauka, 1988. – 320 p.
4. *Bajtursynov, A.* Öleñder, ädebiet-ğylymi zertteuler. T.1. – Almaty: Alaš, 2003. – 298 p.
5. *Tajlor, E.* Pervobytnaâ kul'tura. – M.: Politizdat, 1989. – 572 p.
6. Қазақ тілінің түсіндірме сөздігі: Т. 8. – Алматы: Ғылым, 1985. – 591 p.
7. Ädebiettanu. Terminder sözdigi /Құрастырушылар: Z.Ahmetov, T.Šañbaev. – Almaty: Ana tili, 1998. – 384 p.
8. Қазақ өнері. Ènciklopediâ. – Almaty: Bilik, 2002. – 798 p.
9. *Sultangareeva, R.A.* Baškirkij svadebno-obrâdovij fol'klor. – Ufa: RAN, 1994. – 191 p.
10. *Auèzov, M.O.* Mysli raznyh let. – Alma-Ata: Kazgoslitizdat, 1961. – 540 p.

С. Кузембай

МУЗЫКАЛЬНОЕ НАСЛЕДИЕ КОРКЫТ АТА

Аннотация

В научном исследовании раскрывается общетюркская значимость легендарной личности Коркыт Ата, с которой связывается создание инструментальной музыки. В этом контексте отмечаются труды западно-европейских, русских и казахских коркытоведов. Непосредственным объектом в работе предстает музыкальное наследие Коркыта, основоположника казахской кобызово́й музыки, производится общая характеристика его кюев, разрабатывается их тематическая, содержательная и аналитическая основа. Опорной точкой исследования становится понятие *сарын* – напев, характеризующий отдельного автора и/или региональную школу; одна из наиболее архаичных форм в устных профессиональных традициях Центральной Азии. Сарынам свойственны такие признаки, как формульность, вариантность, устойчивость. Автор более подробно останавливается на сарынах, атрибутируемых в памяти народа как сарыны Коркута, и

выявляет аналоги этого древнего вида фольклора в музыке многих тюркоязычных народов (алтайцев, хакасов, башкир и т.п.).

Ключевые слова: Коркыт, кобызовая музыка, сарын, музыка тюркоязычных народов.

S. Kuzembay

MUSICAL HERITAGE OF QORQYT ATA

Abstract

The scientific study reveals the whole-Turkic significance of the legendary *Qorqyt Ata* personality, with whom the creation of instrumental music is associated. In this context, the works of Western European, Russian and Kazakh *Qorqyt* studies are noted. The musical heritage of *Qorqyt* – the founder of Kazakh *kobyz* music – is a direct object of this study; a general description of his *kuys* is produced, their thematic, substantive and analytical basis is developed. The reference point of the study is the concept of *saryn* – the tune that characterizes an individual author and/or a regional school; one of the most archaic forms in the oral professional traditions of Central Asia. *Saryn* has such peculiar features as formulary, variability, stability. The author dwells in more detail on the *saryn*, attributed in the people's memory as *Qorqut's saryn*, and reveals the analogues of this ancient type of folklore in the music of many Turkic-speaking peoples (Altai, Khakass, Bashkirs, etc.).

Keywords: *Qorqyt*, *kobyz* music, *saryn*, music of Turkic-speaking peoples.

Автор туралы мәлімет:

Күзембай Сара Әділгерейқызы – өнертану докторы, профессор; М.Әуезов атындағы Әдебиет және өнер институты музыкатану бөлімінің аға зерттеушісі, Қазақстан Республикасының еңбек сіңірген қайраткері.

Сведения об авторе

Күзембай Сара Адильгереевна – доктор искусствоведения, профессор; старший научный сотрудник отдела музыковедения Института литературы и искусства им.М.О.Ауэзова, Заслуженный деятель Республики Казахстан.

Information about author:

Sara Kuzembay – Doctor of Arts, Professor; Senior researcher of the Musicology Department of M.O.Auezov Institute of Literature and Art; member of the Honored Worker of the Republic of Kazakhstan.

МРНТИ 18.41.85

И. Кожобеков¹, Л. Балмагамбетова¹

¹Казахская национальная консерватория им. Курмангазы
(Алматы, Казахстан)

ВАРИАНТНОСТЬ ПЕСЕННОГО ФОЛЬКЛОРА: МОДЕЛИ ТРАНСФОРМАЦИИ МЕЛОДИЧЕСКИХ ТИПОВ (на примере казахской кара өлең)

Аннотация

Статья посвящена вопросам вариантности на материале казахской песенной традиции. Авторами рассматриваются имеющиеся подходы в изучении этого явления и предлагается методика моделирования вариантных процессов, позволяющая приблизиться к пониманию их природы. В работе на правах теоретической предпосылки используются некоторые идеи теории вероятностей, позволяющие дедуцировать явления вариантности из общих принципов. Для выявления закономерностей проведён анализ мелодических типов песен жанра *кара өлең*. Движение вариантов мелодических типов в рамках традиции сводится к четырём моделям: «Линия», «Круг», «Куст» и «Вероятностное поле». В несколько упрощённой форме они позволяют увидеть в фактах вариантности, каким образом мелодические формулы или другие элементы музыкальной речи, меняли свои очертания, постоянно перемещаясь в «пространстве степи».

Ключевые слова: вариант, вариантность, канон, импровизация, мелодический тип, цепи Маркова, вероятностное пространство.

Вариантность – естественная форма бытования фольклора. Действительно, песни рождаются и живут благодаря своим изменениям, в своих бесконечных вариантах и этот процесс продолжается до бесконечности. Об этом говорят исследования И. Земцовского, Э. Алексеева, Ю. Плахова, И. Мациевского и многих других. В казахской фольклористике эта проблема также не остаётся без внимания. В сборнике «1000 песен и кюев казахского народа» А. Затаевича, мы находим множество очень тонких наблюдений автора, из которых вырисовывается объёмная картина вариантного бытия фольклорного произведения [1]. А. Мухамбетова в одной из своих статей говорит, что сочетание канонической основы и импровизационности является одной из основ художественного мышления казахов [2]. В монографии Г. Абдрахман мелодические стереотипы и клише, рассматриваются в своих конкретных проявлениях, которые представлены как варианты [3]. Мы попытаемся рассмотреть вариантность, как фундаментальное свойство фольклора и как способ функционирования музыкального языка с междисциплинарных позиций.

Конечно, познать данный феномен его во всей полноте можно только учитывая реальные условия социального бытия фольклора, в многочисленных связях песни и ее среды, которая стимулирует процесс ее вариантных изменений. Проявляя себя самым различным образом, вариантность ставит перед исследователем задачи, только перечисление которых И. Земцовским вылилось во внушительный список из 36 пунктов [4]. Причем многие из них задевают важнейшие вопросы теории вариантности. Естественно поэтому, что в представлениях о вариантности и понимании её природы у авторов имеются расхождения. В то же время, сам феномен большей частью рассматривается на уровне отдельных компонентов песни (мелодики, ритма, формы песен, словесной лексики).

Так как проблема вариантности имеет много аспектов встаёт вопрос о выборе методов её изучения. Возникает необходимость выделить:

а) факторы вариантности и причины, которые её вызывают. Например, устность передачи образцов фольклора, импровизационность;

- б) виды и формы её проявления. Например, жанровая и регионально-стилевая, ритмическая и на других уровнях музыкального языка, в мелодическом синтаксисе и песни в целом;
- в) действующие механизмы и закономерности вариантности, то есть как ее действие связано с музыкальным мышлением.

Как известно, фольклор традиционного общества представляет собой относительно замкнутую и устойчивую систему, где доминируют нормы и стереотипы. Так же и в традиционной песне «устойчивость структуры зависит от наличия главных элементов – инвариант и стереотип» отмечает Мациевский [5]. Но продукт художественного творчества, сама песня, напротив, многовариантна. Примечательно, что в аналогичном соотношении находятся и составляющие ее компоненты. С одной стороны – это устойчивые напев-формула, фразы-стереотипы и интонационный фонд мелоса, входящий в данную песню, то есть все то, что понимается как некоторая норма, как то, что повергается видоизменениям. А с другой – конечный результат, то есть сама песня и её напев, мелодический и ритмический рисунок, которые всякий раз в чем то индивидуальны и предстают как вариативные проявления «инвариантных структур».

Термин «вариант» в музыкальной фольклористике многозначен. Это подтверждает и И.И. Земцовский в своей статье «Проблема варианта в свете музыкальной типологии»: «Во-первых, говорят о музыкальных вариантах одной песни в исполнении сольном, ансамблевом, хоровом... у разных исполнителей одного локального стиля и в традициях разных диалектов... Во-вторых, говорят о вариантах напева внутри одной песни (изменения от строфы к строфе, от куплета к куплету)... В-третьих, о музыкальных вариантах песен близких по напеву... Наконец, о вариантах, возникающих у одного и того же исполнителя, например, в разные периоды его жизни» [6]. Может показаться, что вариантность необходимо рассматривать непременно в паре с понятием «инвариант», то есть того первичного образца (эталона и нормы), который подвергается видоизменению. «Однако в фольклоре указание на что-либо конкретное, подлежащее варьированию, практически невозможно» – пишет И. Земцовский и к устоявшейся паре отношений добавляет третий тип – «вариант - вариант».

Известно, что стереотипы играют особую роль во всех сферах сознания. Импровизация, как особая сторона творческого процесса словно соткана из стереотипов. При этом она содержит в себе два взаимоисключающих начала – «свобода в рамках канона». В своём исследовании Ю. Плахов говорит, что «канонический тип художественного мышления – это аналог уже имеющегося образца. В нем типическое господствует над индивидуальным, и носитель фольклорной традиции не стремится создать оригинальное произведение. Он «сочиняет» в рамках определенных канонов. И в этом смысле он всегда соавтор, а не автор [7].

Имея перед собой традиционные сюжеты, схемы, мелодические клише и нормативные песенные формы, музыкант свободен лишь в вариативных способах выражения этих ее составляющих, комбинировании и новом сочетании элементов. Слушатель, в свою очередь, не ждет от творцов радикально новых музыкальных идей. Напротив, значимость и ценность произведения оценивается им в зависимости от того, насколько автору удалось в рамках «эстетики предустановленного», выразить свое «я» через канон.

Сказанное можно с полным основанием отнести и к казахскому песнетворчеству. Оно так же подчинено каноническому типу мышления и здесь действуют те же принципы. Исполнение песни отнюдь не предполагает неограниченной свободы певца и вариантность как вид песенного творчества возможна лишь на основе каноничности. Всматриваясь в детали конкретного воплощения песенного напева разными исполнителями, мы убеждаемся, что границы этой свободы вполне определены. И здесь возникает вопрос: где эта граница проходит, и в какой мере допустимо ее переходить? Канон-форма и песня-вариант диалектически взаимосвязаны. Песня в устной традиции,

существуя в виде своих конкретных вариантных воплощений, не может обходиться без ориентира на каноничность песенных форм, мелодической лексики, на интонационный словарь песенной традиции. В этом смысле форма на всех ее уровнях совокупность определенных клише, устойчивых моделей ритма, мелодических стереотипов и т.д. Равно как и канон заявляет о себе лишь в постоянно видоизменяющихся своих воплощениях – этих проявлениях творческой свободы.

Проведя анализ песен в сб. «Қазақтың жүз қара өлеңі» Б. Бабижан мы получили в итоге десять мелодических типов (МТ) начальных песенных построений с их вариантными преобразованиями [8]. Логически можно предположить два направления движения внутри этих вариантных групп: от инварианта к его вариантам и наоборот – от множества вариантов к инварианту.

Мы же попытались рассмотреть группы вариантов МТ в свете идей теории вероятностей, такого ее раздела как цепи Маркова и понятия вероятностное пространство. Основная наша идея состоит в следующем: варианты представляют собой некое множество «состояний системы», в данном случае – состояний одного из мелодических типов (ясно, что это могут быть и напев, и ритмо-формулы и т.д.). В определенный момент времени эта система (то есть МТ) может находиться в одном «состоянии», а затем менять свое «состояние» в новом ее варианте.

Покажем на примере этих МТ четыре модели движения вариантов: «Линия», «Круг», «Куст» и «Вероятностное поле». Каждая из этих схем и все вместе они показывают, насколько многообразно проявляется вариантная жизнь песенной формы.

Модель «Линия» показывает переходы из одного «состояния» МТ в другие. Она же демонстрирует как постепенные модификации МТ все более отдаляются от песенного образца, условно принятого за исходный и уводят в «бесконечность». Рис. 1.

Рисунок 1. Модель «Линия»

Көңілді. "М. Қ. Х. Ә."

Ұ - шып жүр - ген ө - уе - ден
 Сен із - де - ген қал - қа - жан

са-р(ы)а - ла қаз, ей. Ай - дын көл-дің ор - та - сы
 мен сү - ра - ған, ей. Кү - ліп ой - нап қа - ла - йық

Орташа екпінде.

Ө - лең ба - сы бис - мил - ла
 Бө - рі - міз - ді жа - рат - қан

М. Асылғазин
 Алматы обл.
 н. т. У. Бекенов

деп ай - та - йық ай,
 жап - пар кү - дай ай,

Жайлап, сыпайы =80.

Қош бол - ғай - сың, ей қал - қам,
 қош бол - ғай - сың,

"Қ. Х. Ф. Ә. А."
 ор. Г. Жаркешева
 н. т. Б. Ерзакович
 Ақмола облысы

Модель «Круг» показывает, как вариантное движение одного МТ приводит (на противоположном полюсе круга) к трансформации в другой МТ. Такой результат указывает, в частности, на то, что сами мелодические типы не строго отделены друг от друга, но имеют «зоны пересечения» и потенциально взаимнообратимы. Рис 2.

Рисунок 2. Модель «Круг»

Кең үнмен. "М. Қ. Х. Ә."



Орташа

$\text{♩} = 180$

ор. Мыңбаева Агибаш
н. т. Бекхожина Талига
Ақтөбе обл.

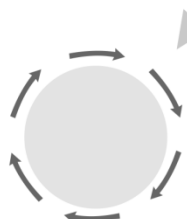
Байсалды.

ор. Нұржан Жанпейісов
н. т. Бағлан Бөбіжан
Талдықорған облысы



Салтанатты.

"М. Қ. Х. Ә."



Прекрасной иллюстрацией этой модели может служить литография нидерландского художника Маурица Корнелиуса Эшера «Столкновение».

Рисунок 3. Мауриц Корнелиус Эшер «Столкновение», 1944



В модели «Куст», мы можем видеть, как происходит разветвление и умножение вариантов. МТ (как и напев) «порождает» свои варианты, которые расходятся в разных направлениях от «исходного образца», причем образуемое множество способно разрастаться с геометрической прогрессией. Отметим также, что в каждом из

образующихся направлений-ветвей преобразования относительно незначительны и накапливаются постепенно, но в целом эти модификации «состояния» МТ приводят к тому, что уже через несколько шагов обнаружить их сходство и изначальное родство бывает непросто. Рис 3.

Рисунок 4. Модель «Куст»

Орташа екпінде.
 М. Асылгазин
 Алматы обл.
 н. т. У. Бекенов

Ө - лең ба - сы бис - мил - ла
 Бө - рі - міз - ді жа - рат - кан
 деп ай - та - йық ай,
 жап - пар кү - дай ай,

Көңілді.
 М. Асылгазин
 Алматы обл.
 н. т. У. Бекенов

Ай - дап сал - дым жыл - қым - ды
 Ку - ан - ған - нан жү - ре - гім
 ак қау - дан - ға А - хау,
 от боп жа - нар А - хау,

Көңілді.
 "М. К. Х. Ә."
 н. т. А. Темірбекова
 ор. Жантасов
 Талдықорған обл.
 "К. Х. Ә."

Ү - шып жүр - ген ө - уе - ден
 Сен із - де - ген кал - ка - жан
 са-р(ы)а - ла қаз, ей. Ай - дын көл-дің ор - та - сы
 мен су - ра - ған, ей. Кү - ліп ой - нап қа - ла - йық

Ойнақы ♩ = 76.
 н. т. А. Темірбекова
 ор. Жантасов
 Талдықорған обл.
 "К. Х. Ә."

Ау(ы) - лым кө - шіп ба - ра - ды
 Ак бі - лік - ті мой - ны - ма
 Мағ - ба - сы - на а - хау
 ар - та са - лып, а - хау,

Әзілмен ♩ = 112.
 н. т. Т. Бекхожина
 ор. Ә. Жәбішев
 Жамбыл обл.
 "200 ән"

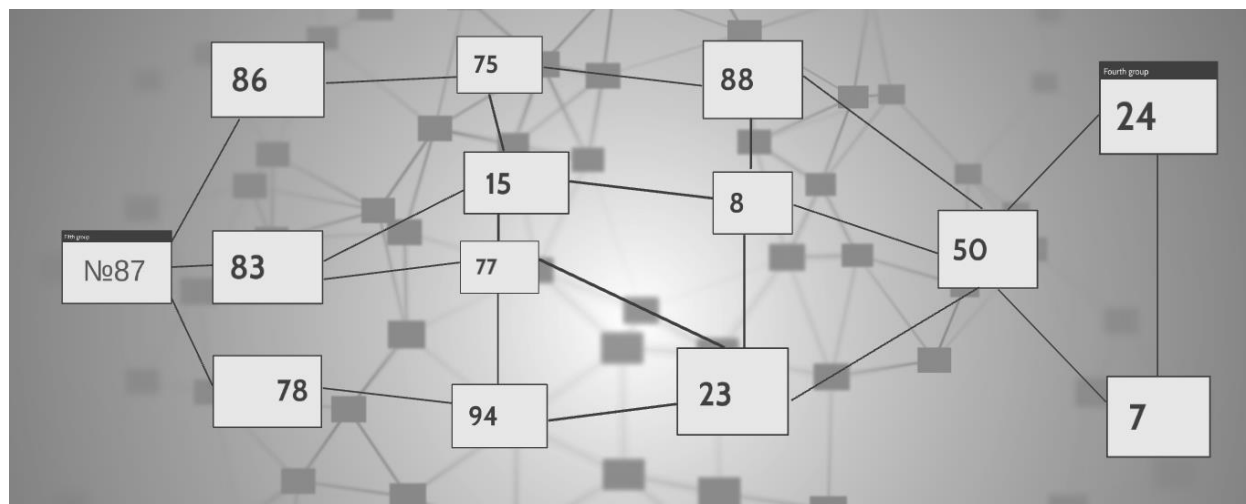
Жыл - қы дей - мін ен - де - ше,
 Ал - ған жа - ры жі - гіт - тің
 жыл - қы дей - мін, қа - зан о - шақ ө - йел - дің
 бол - са жа - ман, құр - дас құр - бы қа - сын - да

Толқындата ♩ = 96.
 ор. Г. Жаркешова
 н. т. Б. Ерзакович
 "К. Х. Ф. Ә. А."
 Ақмола обл.

Са - ғын - дым а - лыс кет - кен,
 Бір көр - сем сол е - лім - ді,
 өйі кай - ран ел - ім
 өйі Е - сен а - ман

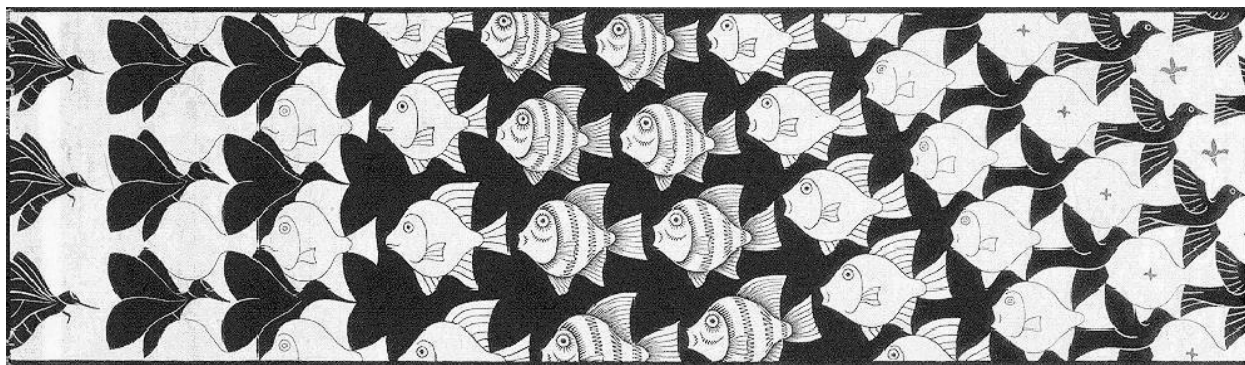
Наконец модель «Вероятностного пространства» показывает, что на вариантное множество не накладываются никакие специальные условия и ограничения. В принципе на этом поле можно прочертить самые разные траектории, создавать новые подмножества, двигаться в направлении *от* «инварианта» и *к* «инварианту» и т.д. Песня, взятая за исходный образец, на самом деле есть лишь один из ее вариантов. Рис 4. (цифры в рисунке указывают на номера песен в сборнике).

Рисунок 5. Модель «Вероятностного пространства»



Словом во всех этих моделях зачастую нет причин считать, что одно из направлений развитие «событий» чем-либо предпочтительнее другого: двигаться по «Кругу» или «Линии» можно и в обратном направлении, и начинть с любой точки. Более того, особенно интересный результат можно получить, сравнивая и сопоставляя варианты множества в их развертывании двух и более мелодических типов когда они вступаю во взаимодействие друг с другом. Такую возможность мы могли-бы представить в модели, где изображено пересечение вероятностных пространств двух МТ. Впрочем, наглядный образ таких процессов дает гравюры нидерландского художника «Метаморфозы».

Рисунок 6. Мауриц Корнелиус Эшер. Метаморфозы II, 1940, гравюра на дереве



В предложенных моделях-схемах можно описывать как процессы, происходящие на разных уровнях песенной формы, так и вариантную бытие какой либо отдельной песни. В первом случае можно проследивать, например:

1. Изменения ритмического рисунка на неизменной мелодической линии.
2. Изменения мелодического рисунка при неизменном ритме.
3. Одновременное мелодическое и ритмическое варьирование.
4. Варьирование величины мотива (МТ) в зависимости от характера его соотношения со строками стиха.
5. Изменения мотива, вызванные изменением слоговой величиной распеваемой стиховой строки. Например, 7 и 8-сложной строки.
6. Изменения в мотиве, связанные со сменой внутренней ритмической структуры строк. Например, смена слоговой структуры строки 3+4+4 на 4+3+4.

Конечно, предложенные нами модели-схемы не могут раскрыть саму природу вариантности как специфического феномена фольклорного музыкального мышления. Реальная жизнь фольклорной песни намного богаче и разнообразнее любых схем. Но они позволяют увидеть в фактах вариантности, каким образом мелодические формулы или другие элементы музыкальной речи, меняли свои очертания, постоянно перемещаясь в «пространстве степи». Фольклорной песни этот постоянный дрейф был присущ как объективно существующая необходимость, а не в силу несовершенства памяти при устной передачи песни. Возникающие при этом трансформации составляли саму жизнь «во времени» каждой отдельной песни, незримо, но объективно, вели к ее вариантному умножению. И результатом этого часто становилось рождение новых песен.

Этот дрейф – своего рода программа, генетически заложенная в музыкальном языке, а его движущая сила – сами певцы с их определённым исполнительским стилем и индивидуальными особенностями – темпераментом и голосовыми данными, характерной артикуляцией музыкальной речи и даже манерой вокального ведения звука.

За всеми этими процессами вариантного бытия песни стоят каноничность музыкального языка и вероятностная природа – её «второе рождение» в многочисленных исполнениях, которые предстают как две стороны одного явления – песнетворчества.

Список литературы

1. **Затаевич, А.В.** 1000 песен и кюев казахского народа. Алматы: Дайк-Пресс, 2004. – 496 с.
2. **Мухамбетова, А.** Статус музыкального произведения и импровизация в традиционной культуре казахов // Казахская традиционная музыка и XX век – Алматы: Дайк-Пресс, 2002 – С.168-171.
3. **Абдрахман, Г.** Современное самодеятельное песнетворчество в казахской музыкальной культуре. – Алматы: Фонд Сорос-Казахстан, 2002 - 176 с.
4. **Земцовский, И. И.** Проблема варианта в свете музыкальной типологии (Опыт этномузыковедческой постановки вопроса) // Актуальные проблемы современной фольклористики – Ленинград: Музыка, 1980 – С. 36-49.
5. **Мациевский, И.В.** О подвижности и устойчивости структуры в связи с импровизационностью (на материале гуцульской народно-инструментальной музыки) // Славянский музыкальный фольклор – М.: Музыка, 1972 – С.299 - 339
6. **Земцовский, И.И.** Проблема варианта в свете музыкальной типологии (Опыт этномузыковедческой постановки вопроса) // Актуальные проблемы современной фольклористики – Ленинград: Музыка, 1980 – С. 36-49.
7. **Плахов, Ю.Н.** Художественный канон в системе профессиональной Восточной монодии (на материале музыки народов Средней Азии). – Ташкент: Фан, 1988.
8. **Бабижан, Б.Ж.** Қазақтың жүз қара өлеңі. – Алматы: Сорос-Қазақстан қоры, 2002 – 256 б. Заметим, что соотношение – 10 типов на 100 песен сборника говорит насколько значимо роль МТ мелодическом «лексиконе» песен жанра қара өлең.

References (transliterated)

1. **Zataevič, A.V.** 1000 pesen i kûev kazahskogo naroda. Almaty: Dajk-Press, 2004. – 496 s.
2. **Muhambetova, A.** Status muzykal'nogo proizvedeniâ i improvizaciâ v tradicionnoj kul'ture kazahov // Kazahskaâ tradicionnaâ muzyka i HH vek – Almaty: Dajk-Press, 2002 – S.168-171.
3. **Abdrahman, G.** Sovremennoe samodeâtel'noe pesnetvorčestvo v kazahskoj muzykal'noj kul'ture. – Almaty: Fond Soros-Kazahstan, 2002 - 176 s.
4. **Zemcovskij, I. I.** Problema varianta v svete muzykal'noj tipologii (Opyt ètnomuzykovedčeskoj postanovki voprosa) // Aktual'nye problemy sovremennoj fol'kloristiki – Leningrad: Muzyka, 1980 – S. 36-49.
5. **Macievskij, I.V.** O podvižnosti i ustojčivosti struktury v svâzi s improvizacionnost'û (na materiale gucul'skoj narodno-instrumental'noj muzyki) // Slavânskij muzykal'nyj fol'klor – M.: Muzyka, 1972 – S.299 - 339
6. **Zemcovskij, I.I.** Problema varianta v svete muzykal'noj tipologii (Opyt ètnomuzykovedčeskoj postanovki voprosa) // Aktual'nye problemy sovremennoj fol'kloristiki – Leningrad: Muzyka, 1980 – S. 36-49.
7. **Plahov, Ū.N.** Hudožestvennyj kanon v sisteme professional'noj Vostočnoj monodii (na materiale muzyki narodov Srednej Azii). – Taškent: Fan, 1988.
8. **Babižan, B.Ž.** Қазақтың жүз қара өлеңі. – Алматы: Сорос-Қазақстан қоры, 2002 – 256 б. Заметим, что соотношение – 10 типов на 100 песен сборника говорит насколько значимо роль МТ мелодическом «лексиконе» песен жанра қара өлең.

И. Кожабеков, Л. Балмагамбетова

ФОЛЬКЛОРЛЫҚ ӘНДЕРДІҢ ӨЗГЕРУ ПРОЦЕСІ: МЕЛОДИЯЛЫҚ ТИПТЕРІНІҢ ТҮРЛЕНУ МОДЕЛЬДЕРІ (қазақ қара өлеңдері негізінде)

Түйін

Мақала қазақтың ән дәстүрінің материалдары негізінде өзгеру процестері мәселелеріне арналған. Авторлар аталған құбылыстың зерттелу тәсілдерін қарастырады және де өзгеру процесінің табиғатын толығырақ түсінуге болатын нұсқалардың модельдеу процестері әдісін

ұсынады. Жұмыс барысында нұсқалардың өзгеру процестерінің жалпы принциптерін бақылау үшін, ықтималдық теориясының кейбір идеялары қолданылады. Белгілі бір заңдылықтарды анықтау үшін қара өлеңдерге әуендік талдау жүргізілді. Дәстүрлі әндер негізінде мелодиялық типтерінің өзгеруі төрт модель арқылы қарастырылды: "Сызық", "Шеңбер", "Бұта", "Ықтималдық кеңістік". Біршама жеңілдетілген түрде олардың өзгеру фактілері көрсетіледі және де мелодиялық формулалар немесе музыкалық тілдегі басқа элементтер "дала кеңістігінде" үнемі қозғалыста болып, өз пішінін қалай өзгерткенін көруге мүмкіндік беретіндігі туралы мағлұмат беріледі.

Тірек сөздер: вариант (нұсқа), вариантность (өзгеру процесі), канон, импровизация, әуезді тип, Марков тізбегі, ықтималдық кеңістік.

I. Kozhabekov, L. Balmagambetova

**THE VARIANCE OF THE FOLKLORE SONG:
MODELS OF MELODIC TYPES' TRANSFORMATION
(on the example of Kazakh qara olen)**

Abstract

The article is devoted to the issues of variance on the material of the Kazakh song tradition. The authors consider the available approaches to studying this phenomenon and suggest a methodology for modeling variant processes, which makes the understanding of their nature possible. Some ideas of the probability theory which allow deducing variability phenomena from general principles are used in the research on the rights of a theoretical premise. To reveal the regularities, the analysis of melodic types in songs of the *qara olen* genre of was carried out. Movement of melodic types' variants within the framework of tradition is reduced to four models: "Line", "Circle", "Bush", and "Probabilistic field". In a somewhat simplified form they allow us to see in the facts of variance how the melodic formulas or other elements of musical speech changed their outlines, constantly moving in "steppe space".

Keywords: variant, variance, canon, improvisation, melodic type, Markov chains, probability space.

Сведения об авторах:

Кожабеков Ильяс Кененбаевич – кандидат искусствоведения, доцент кафедры музыковедения и композиции Казахской национальной консерватории имени Курмангазы.

Балмагамбетова Ляйля – студент 3 курса специальности «Музыковедение».

Авторлар туралы мәлімет:

Кожабеков Ильяс Кененбаевич – өнертану кандидаты, Қазақ Ұлттық Консерваториясы музыкатану және композиция кафедрасының профессоры.

Балмагамбетова Ляйля – «Музыкатану» мамандығының 3 курс студенті.

Information about authors:

Ilyas Kozhabekov – PhD in Arts, professor of Musicology and Composition Department at Kurmangazy Kazakh National Conservatory.

Layla Balmagambetova – 3^d year student in "Musicology".

MPHTI 18.41.07

G. Musagulova¹

¹ *M.O. Auezov Institute of Literature and Art
(Almaty, Kazakhstan)*

**THE STUDY OF THE ISSUES OF RECITATION IN THE WORKS
OF FOREIGN SCIENTISTS**

Abstract

The phenomenon of the recitation which is widely spread in the traditional culture of many Turkic peoples, both folklore and scenic, is one of the scientific issues of the modern turkology. In identifying the most ancient patterns of recitatives the particular attention is drawn to the works of Turkic outstanding thinker and philosopher Abu Nasr Muhammad al-Farabi. In the «Big Book of Music» he considers a wide spectrum of genres of medieval Arabic literature associated with intonating or singing the text: poetic or rhetorical speeches, vilification, mockery, laments, epic tales, song genres, and prayers (Qur'anic recitation). The use of Al-Farabi studies on the Qur'anic and other types of recitations as far as the works of other scientists dedicated to religious postulates provide the opportunity to make a deep and versatile comparative study of considered theme in the way of important global processes occurring in the musical culture of the Turkic-speaking world today.

Keywords: Al-Farabi, musical turkology, recitative genres, Qur'anic recitation.

In modern musicology some processes aiming to study of the different aspects of musical art of the Turkic peoples are actualizing. Turkology as a complex phenomenon declared itself quite extensively, as evidenced by the works of scientists from different countries of the Turkic area. The leading role of this direction in musicology of many countries is very obvious. On example of such Republics as Turkey, Azerbaijan, Uzbekistan, Tatarstan, Bashkiria, Kazakhstan and others, we can observe the integration processes related to the preservation of the cultural heritage of every people. In the era of globalization and universalization the achieving such an important balance in the interpretation of folk heritage is paramount. Tradition, mentality, worldview, way of life and culture reflecting the identity and originality of each of them are important components of the Turkic peoples' life. The musical heritage bears itself a historical memory of ancestors, the spiritual principle expressed in songs and instrumental terms, intonational and melodic unit, as far as in the modal, rhythmic and typological code of the nation.

The phenomenon of the recitation which is widely spread in the traditional culture of many Turkic peoples in the context of the whole system of musical and poetic art, both folklore and scenic, is, in general, one of the scientific issues of the modern Kazakh musicological science. Recitative is one of the most important means in revealing rich, emotionally saturated palette of feelings and experiences of people, and during several centuries it is attracting considerable interest of the scientists. It requires a special consideration and study, as it's one of the multi-functional tools of composition structure, concentrating various stages and the dynamics of development.

The origin of recitative forms in the national folklore has deep roots in the ancient times. In identifying the most ancient patterns of recitatives the particular attention is drawn to the works of Turkic outstanding thinker and philosopher Abu Nasr Muhammad al-Farabi, who is one of the founders of the science of music in the East, the author of the most important music-theoretical work – “Kitab al-Musiqa” (The Book of Music). He has made a significant contribution to the development of classical science in the East. The “Second Teacher” after Aristotle examines in his researches the phenomenon of the recitative in the art work as something perfect and necessary. Melody, rhythm and speech in the whole composition are combined into a kind of triad, which is considered from several positions: “*From the side of melody's rhythmic, oration's metrics and combination of melody's sounds with the phonemes of rhetorical or poetic text. Final stage of*

compositional basis's forming is the combination of all three components in rhythmized melodies with even speeches" [2, p. 95-96]. In his studies he examines the phenomenon of recitative in artificial masterpiece as something perfect and necessary. In his doctrine on the interaction of melody's sounds and the speech the philosopher distinguishes two types of vocalization of the text:

1. Singing or «melody of free (unoccupied) sounds».
2. Recitation or «melody of filled (occupied) sounds».

These varieties have their own specific features. The first type is developed in a melodic relation and most strongly reflects the emotional modulations and the inner world of character, to the detriment of the speech's content. The second type is less melodiousness, declamatory prevails in it, the content and meaning of utterances is clearly traced, in the same time there is no cantilena, elegance and decorations.

The author of the treatise offers to alternate the presented types of the statements. Abu Nasr al-Farabi in the «Big Book of Music» considers a wide spectrum of genres of medieval Arabic literature associated with intoning or singing the text: poetic or rhetorical speeches, vilification, mockery, laments, epic tales, song genres, and prayers (Qur'anic recitation).

It should be especially noted that during several centuries the spiritual music is a part of the musical art of Turkic-speaking peoples. Islam had a direct impact not only on culture in general, but also on the formation and development of spiritual and aesthetic principle. It is known that reading Qur'an – the sacred book of Muslims – is based on a melodic singing of prayers, that are a samples of a kind if Qur'anic recitation with the emphasis in the field of intonation. As known, there is no direct prohibition of music in the Qur'an itself. It's present in the Muslim cult and helps believers to understand the contents of Qur'an, which was read in a singsong voice. The tunes of *surah* recitations (parts of the Koran) have been orally transmitted from generation to generation in the religious institutions.

Many thinkers and scientists of all times were involved in the discussion of the sacred book itself, religious rituals and *Hadith* and *Surahs*' content mentioning reading standards. . In the study of the sacred word, they paid special attention to such aspects as preparation for the Qur'an reading, the duration of recitation, *surah*'s grouping for readability, reader behavior during declamation, the manner of correct prayers' pronouncing, the beauty of reader's voice, proper technique of expression and sounding. Such famous medieval scientists as Al-Ghazali [3] Al Navai [4], Jalal ad-Din as Suyuti [5], Ibn al-Djazari [5], Darwish Ali [6] and others are among them.

Such issues of diversity of performers' interpretation as, primarily, the transmission of Arabic music's tuning, in which certain melodic, rhythmic, interval tune and forms, manner of execution are concerned in earlier studies mentioning this phenomenon, its musical parameters and expressive qualities.

From a musical point of view the Qur'an becomes the subject of great interest in the late of 19th – early 20th century in connection with the recognition of Islam's special status by Europe Christian world. Contact with them by greater extent proved that the Qur'an is a complex phenomenon, in which singing texts have a greater psychological impact than the pronunciation of the *surahs*. Namely in this tradition a preference is given in to the hearing, not vision, because the sounding sacred word is higher than written.

In the period from 1975 year a number of foreign studies dedicated to musical expression of Qur'anic recitation appeared. These works were made by J. Pakholchik [7], Weiss [8], Morro [8], Rauf [8], F. Denni [4, 9], Khassan Habib Tum [10, 11], Christina Nelson [12], Faruki [14, 15] and by many other authors, who have analyzed the first time released gramophone discs containing recitations of Qur'anic texts, which are considered by them as a core of the entire Islamic sound art.

The most important in the performance of Qur'an is the "*tarteel*" type of recitation as an example of sacred texts' reading all over the world. According to researcher of Qur'anic musical recitation of Tatar's G. Sayfullina: "The exceptional significance of *tarteel*, as mentioned in

Qur'an itself, is linked in Muslim tradition with the fact that the sacred book was dictated to Muhammad in *tarteel*, and it was pointed to him to pronounce the text in the same manner. Numerous sources, ranging from the Qur'an and Hadith confirm that the 'realization' of *Tajwid* in the Qur'anic recitation is *tarteel*" [16, p.120]. Slow and measured tempo, accuracy and clarity of pronunciation, the sequence of presentation of all Qur'an's parts are the main characteristics of *tarteel*. Each reader differs from others for his personal approach to the mentioned style.

The following common types of recitations – "*murattal*" and "*mudzhavvad*" were extensively studied by American researcher of Qur'an K.Nelson. *Murattal* is more chamber and Contributing to achievement of the maximum clarity in articulating the text; *mudzhavvad* is used for the public reading of the Qur'an in large festivals, competitions and meetings. This is the kind of improvised Qur'anic recitation with the attribute of spontaneity and immediacy.

Mentioned recited styles are aimed at demonstrating the potential of reader – the correctness and clarity of diction, the definite reading technique, the beauty of the voice, melodic talent, etc.

In the formation of Qur'anic musical recitation in the traditional culture of many Turkic-speaking peoples the importance is given to all components of the ritual – to professionalism of the performer, his competence in the Arab language, common Islamic traditions, a high level of reader's performing qualities, to artistry, beauty of voice and purity of intonation, to literacy and expressiveness in pronunciation of sacred texts, etc.

Thus, the use of the studies of Al-Farabi on the Qur'anic and other types of recitations as far as the works of other scientists dedicated to religious postulates provide the opportunity to make a deep and versatile study of considered theme in the way of important global processes occurring in the musical culture of the Turkic-speaking world.

References

1. *Аль-Фараби*. Трактаты о музыке и поэзии. – Алма-Ата: Ылым, 1992.- 459 с.
2. *Даукеева, С.* Философия музыки Абу Насра Мухаммада Аль Фараби. – Алматы: Фонд Сорос-Казахстан, 2002. – 352 с.
3. *ал-Газали Абу Хамид*. Воскрешение наук о вере (Ихйа улум ад-дин). – Избр. главы. Перевод, комментарии В.В.Наумкина. – М., 1986.
4. *Frederick M.Denny*. The adab of Qur'an Recitation: Text and Context. – International Congress for the Study of Qur'an. Australian National University, 8-13 May, 1980. Ser.1. Pp.143-160.
5. *Брагинский, В.И.* Проблемы типологии средневековых литератур Востока. М., 1991.
6. *Семёнов, А. А.* Среднеазиатский трактат Дарвиша Али (ХУТ). Ташкент, 1946.
7. *Pacholczyk, J.* Regulative Principles in Koran Chant of Shaikh 'Abdu's-Samad. Ph. D. Dissertation. University of California. Los Angeles, 1970.
8. *Touma, H.H.* Die Koranrezitation: Eine Form der Religiösen Music der Araber. Baessler-Archiv XXIII/1, Berlin, 1976. Pp.87-120.
9. *Denny, F.M.* Exegesis and Recitation: Their Development as Classical Forms of Quranic Piety. - Transition and Transformations in the History of Religions: Essays in Honour of Joseph M.Kitagawa/ Ed. F.Reynolds, Th.Ludwig, Leiden, 1980. Pp.91-123.
10. *Touma, H.H.* Die Koranrezitation: Eine Form der Religiösen Music der Araber. Baessler-Archiv XXIII/1, Berlin, 1976. Pp.87-120.
11. *Хабиб Хассан Тума*. Об арабской музыке. Традиции музыкальных культур народов Ближнего, Среднего Востока и современность. /Сб.материалов II Международного музыковедческого симпозиума. Сост. Д.А.Рашидова, Т.Б.Гафурбеков, отв.ред. Н.Г.Шахназарова. Москва: «Советский композитор», 1987. - СС.141-145.
12. *Nelson, K.* Reciter and Listener: Some Factors Shaping the Muj awwad Style of Qur'anic Reciting. - Ethnomusicology, 26, 1982.
13. *al-Faruqi, L.L.* The Qur'anic Arts of Islamic Civilization. Afkar Inquiry. London, 1986, 3/7.Pp.40-44.
14. *al-Faruqi, L. I.* The Cantillation of the Qur'an. - Asian Music, 1987, vol.19, N21.

15. *al-Faruqi, Ismail R.* and *Lois Lamya*. The Cultural Atlas of Islam. Chapter 23. Handasah al Sawt or the Art of Sound. New York, Macmillan, 1986. Pp.441-479.
16. *Сайфуллина, Г.* Музыка священного слова. Чтение Корана в традиционной татаро-мусульманской культуре. – Казань, 1999. - 230 с.

References (transliterated)

1. *Al-Farabi*. Treatises about music and poetry. – Alma-Ata: Gylym, 1992. – 459 p.
2. *Daukeeva, S.* Philosophy of music of Abu Nasr Muhammad Al-Farabi. – Almaty: Soros Foundation-Kazakhstan, 2002. – 352 p.
3. *Al-Ghazali Abu Hamid*. The resurrection about faith Sciences (Ihya Ulum ad-Din). – Selected chapters. Translation, comments by V.V. Naumkin. – M., 1986.
4. *Frederick M.Denny*. The adab of Qur'an Recitation: Text and Context. – International Congress for the Study of Qur'an. Australian National University, 8-13 May, 1980. Ser.1. pp.143-160.
5. *Braginsky, V.I.* The problems of typology of medieval literature. East. Moscow, 1991.
6. *Semenov, A.A.* The Central Asian treatise of Ali Darwish (HUT). –Tashkent, 1946.
7. *Pacholczyk, J.* Regulative Principles in Koran Chant of Shaikh 'Abdu's-Samad. PhD Dissertation. University of California. Los Angeles, 1970.
8. *Touma, H.H.* Die Koranrezitation: Eine Form der Religiösen Music der Araber. Baessler-Archiv XXIII/1, Berlin, 1976. pp.87-120.
9. *Denny, F.M.* Exegesis and Recitation: Their Development as Classical Forms of Quranic Piety. – Transition and Transformations in the History of Religions: Essays in Honour of Joseph M.Kitagawa/Ed. F.Reynolds, Th.Ludwig, Leiden, 1980. pp.91-123.
10. *Touma, H.H.* Die Koranrezitation: Eine Form der Religiösen Music der Araber. Baessler-Archiv XXIII/1, Berlin, 1976. pp.87-120.
11. *Touma, H.H.* About Arabic music. The tradition of musical cultures of peoples of the Near, Middle East and modernity / Collection of materials of 2nd International Musicological Symposium. Comp. by D.A. Rashidova, T.B.Gafurbekov, executive editor. N.G. Shakhnazarova. Moscow: «Soviet Composer», 1987 – pp.141-145.
12. *Nelson, K.* Reciter and Listener: Some Factors Shaping the Muj awwad Style of Qur'anic Reciting. – Ethnomusicology, 26, 1982.
13. *al-Faruqi, L.L.* The Qur'anic Arts of Islamic Civilization. Afkar Inquiry. London, 1986, 3/7. pp.40-44.
14. *al-Faruqi, Lois Ibsen*. The Cantillation of the Qur'an. – Asian Music, 1987, vol.19, N21.
15. *al-Faruqi, Ismail R.* and *Lois Lamya*. The Cultural Atlas of Islam. Chapter 23. Handasah al Sawt or the Art of Sound. New York, Macmillan, 1986. pp.441-479.
16. *Saifullina, G.* Music sacred word. Reading of Koran in the traditional Tatar-Muslim culture. – Kazan, 1999. – 230 p.

Г. Мұсағұлова

ШЕТЕЛ ҒАЛЫМДАРЫНЫҢ ЕҢБЕКТЕРІНДЕГІ РЕЧИТАЦИЯ МӘСЕЛЕЛЕРІН ОҚЫП ҮЙРЕНУ

Түйін

Речитация құбылысы фольклор және сахналық өнер сияқты көптеген түркі халықтарының дәстүрлі мәдениетінде кеңінен таралған заманауи музыкалық түркологиядағы мәселелердің бірі болып табылады. Речитацияның анағұрлым көне формасының анықтамасына ерекше мағына берген ұлы түркі ойшылы және философ Әбу Насыр Мұхаммед әл-Фараби. Ол «Музыка туралы үлкен кітабында» орта ғасырдағы араб әдебиетінің жанрын интонациялау және ән салу мәтіндерімен ұқсастыра отырып, кең ауқымда қарастырады: поэтикалық және шешендік сөз, даттау сөз, күлкі қылу, жоқтау, эпикалық аңыз, ән айту жанры, сонымен қатар дұға қылу (Құран речитациясы). Құран мәселелері және речитацияның басқа типтері бойынша әл-Фараби зерттеулерін және басқа да көптеген діни көзқарасқа арналған зерттеу еңбектерін қолдану бүгінгі күні түркітілді әлемнің музыкалық мәдениетінде болып жатқан маңызды жаһандану үрдісіне барар жолда тақырыпты терең әрі жан-жақты меңгеруге мүмкіндік береді.

Тірек сөздер: әл-Фараби, музыкалық түркология, речитативтік жанр, Құрандық речитация.

Г. Мусагулова
**ИЗУЧЕНИЕ ПРОБЛЕМ РЕЧИТАЦИИ В ТРУДАХ
ЗАРУБЕЖНЫХ УЧЕНЫХ**

Аннотация

Феномен речитации, широко распространённые в традиционной культуре многих тюркских народов, как в фольклорном, так и в сценическом искусстве, является одной из проблем современной музыкальной тюркологии. В определении наиболее древних форм речитации особенное значение придаётся трудам выдающегося тюркского мыслителя и философа Абу Насра Мухаммада аль-Фараби. В «Большой книге о музыке» он рассматривает широкий спектр жанров средневековой арабской литературы, ассоциирующихся с интонированием или пропеванием текста: поэтические или риторические речи, поношение, осмеяние, плачи, эпические сказания, песенные жанры, а также чтение молитв (речитация Корана). Использование исследований Аль-Фараби по вопросам Коранической и других типов речитации, также как и трудов многих других исследователей, посвящённых религиозным воззрениям, дают возможность глубоко и разносторонне изучить рассматриваемую тематику на пути важных глобализационных процессов, происходящих в музыкальной культуре тюркоговорящего мира в наши дни.

Ключевые слова: Аль-Фараби, музыкальная тюркология, речитативные жанры, Кораническая речитация.

Information about author:

Gulmira Musagulova – Ph.D., Associate Professor; Head of the Musicology Department of M.O.Auezov Institute of Literature and Art of SC MES RK; member of the Composers' Union of the Republic of Kazakhstan.

Автор туралы мәлімет:

Мусагулова Гүлмира Жақсыбекқызы – өнертану кандидаты, доцент; М.Әуезов атындағы Әдебиет және өнер институты музыкатану бөлімінің меңгерушісі, Қазақстан Республикасы композиторлар Одағының мүшесі.

Сведения об авторе

Мусагулова Гульмира Жаксыбековна – кандидат искусствоведения, доцент; заведующая отделом музыковедения Института литературы и искусства им.М.О.Ауэзова Член Союза композиторов Республики Казахстан.

ҚАЗАҚСТАНДЫҚ МУЗЫКАТАНУ: ӨЗЕКТІ ЗЕРТТЕУЛЕР

**КАЗАХСТАНСКОЕ МУЗЫКОЗНАНИЕ:
АКТУАЛЬНЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ**

KAZAKHSTANI MUSICOLOGY: ACTUAL RESEARCHES

МРНТИ 18.41.07

В. Недлина¹¹Казахская национальная консерватория им. Курмангазы
(Алматы, Казахстан)**ИЗОМОРФИЗМ ЭТНИЧЕСКОЙ И КОМПОЗИТОРСКОЙ ТРАДИЦИЙ НА
ПРИМЕРЕ ЖАНРА ТОЛГАУ В КАЗАХСКОЙ МУЗЫКЕ****Аннотация**

Важной частью современной жанровой системы казахстанской музыки стали жанры, не встречающиеся в европейском искусстве (*кюй-поэма, кюй-фантазия, толгау*). Их появление обусловлено раскрытием органической связи современного композиторского творчества и вековых традиций. Принятое в музыковедении противопоставление письменных и устных национальных традиций не отражает в полной мере сущности современных процессов. Предлагаемая И. Земцовским теория изоморфизма традиций, доказанная на примере системы традиционной музыки, находит применение и в изучении диалога композиторской и этнической традиций. Через концепцию жанровых дублей А. Кунанбеовой в статье показана взаимосвязь эпической народной песни, жанра в искусстве сказителей-жырау, кюев XIX – начала XX веков и сочинений композиторов Казахстана второй половины XX века с общим названием «толгау». Среди современных авторов к толгау обращались Н. Глендиев («Ата толгау»), К. Дуйсекеев (Поэма-фантазия «Толгау»); А. Раимкулова (Симфоническая поэма «Толгау»), А. Бестыбаев (оркестровый кюй «Толгау»), Б. Аманжол (обработка народного кюя «Ой толгау») и другие. Схожие явления можно отметить в азербайджанской музыке (симфонический мугам) и в киргизской музыке (симфонический кюю).

Ключевые слова: изоморфизм традиций, жанровые дубли, толгау, композиторы Казахстана.

Новейший этап истории казахстанской музыки интересен поисками композиторов в области жанрового синтеза: соединения черт различных европейских жанров (например, опера-балет), европейских и национальных (*кюй-поэма*), различных национальных жанров (*кюй-толгау*). Сжатость во времени, высокая концентрация музыкально-исторического процесса привели к синхронизации завершающего этапа формирования национальной классики и зарождения национально-авангардных явлений. Это обусловило возникновение двух встречных тенденций: *стабилизации* и *дестабилизации* жанров [1, с. 235].

Важным фактором обновления жанровой системы стал новый взгляд на систему традиционной музыки и её взаимодействие с композиторской традицией. В последней трети XX века композиторы постепенно отходят от «наивного этнографизма», всё глубже раскрывая органическую связь современного искусства с вековыми традициями казахского народа. В этой связи, новые перспективы для изучения взаимодействия традиционных жанров с академическими открывает теория *изоморфизма традиций* И. И. Земцовского¹ [2] и соотносимая с ней концепция жанровых дублей в традиционной музыке А. Б. Кунанбаевой [3]. Согласно мысли И. И. Земцовского, композитор, обладая высокой степенью одарённости, в каком-то смысле вступает с фольклором в

¹ И. И. Земцовскому принадлежит также популяризация идеи Джона Блэкинга, который предлагал рассматривать единую европейскую музыкальную традицию как одну из этнических (в широком смысле) традиций, а традиционное музыковедение – как отрасль всеобщего музыковедения [7, с. 3-4]. Хотя, И. И. Земцовский отмечает, что в отношении науки такое положение пока представляется одной из наилучших перспектив, но никак не объективной реальностью. Иерархическое равенство в понимании европейской и любой другой национальной традиции позволяет дать более гибкое объяснение интенсивному взаимодействию разных музыкальных культур на уровне музыкального языка и на уровне жанров. Эта идея включается учёным в концепцию реинтегрированного музыковедения.

соперничество, как бы создавая свою традицию [2, с. 127]. Композиторы молодой национальной композиторской школы, ощущающие глубокую связь с традиционным искусством, неизбежно примеряют его модели к новым для национальной культуры жанрам.

Явлением изоморфизма можно объяснить неоднократно отмечаемые казахстанскими музыковедами предпосылки к созданию оперы и симфонии, заложенные в традиционных песне и *кюе*. Приведу несколько примеров из работ казахстанских учёных. Т. К. Джумалиева пишет о межкультурных взаимодействиях, конвергенции (в широком смысле – приближении, схождении) традиций, их сходстве и возникающей на их основе западно-восточной формуле перехода (в связи с внедрением принципов *айтыса* в оперную драматургию на примере оперы «Биржан и Сара» М. Тулебаева [4]). С. А. Кузембаева пишет о национальных истоках жанра оперы и о чертах оперности в песенном искусстве Казахстана [5]. В какой-то мере на изоморфизме традиций основан и феномен «двойного слуха», описываемый А. К. Омаровой как ориентированность восприятия композитора (и слушателя) на индивидуальный стиль («европейский профессиональный посттрадиционализм») и на «корпоративные эквивалентности» «профессионального и непрофессионального традиционализма» [6]. Двойная ориентация слуха воспитывается разными путями, но, независимо от генезиса, является обязательным условием органичного соединения национальных и европейских жанров, а также создания национального стиля.

Принцип подобия ложится в основу целой сферы жанровых экспериментов, которые обобщённо можно назвать оркестровыми (или академическими) *кюями*. Вопрос о принадлежности данных смешанных форм *кюя* к европейской или внеевропейской жанровой системам также не может быть решён однозначно. Безусловно, все случаи синтеза западных жанров и *кюя* относятся к национальной письменной традиции европейской модели. Но само по себе явление синтеза жанров и традиций для казахской культуры не новое. Представляется уместным вернуться к теории *изоморфизма традиций* (И. И. Земцовский) и концепции «жанровых дублей» (А. Б. Кунанбаева). Возникновение различного рода оркестровых и инструментальных *кюев* в академической музыке Казахстана может быть рассмотрено через призму этой теории.

Пример 1. Жаяу Муса (1835–1929), Толгау (запись Б. Ерзаковича)

Широко $\text{♩} = 69$
p

Қый_нал_ды шы_бын жа_ным, ой ду_ны_еай,
жал_ғыз_бын, ә_рі ке_дей Шор_ма_нов бай,
а_рам_мал са_ған, сі_ре, о_па бер_мес,
әр_ты_ңа бір ка_ра_шы ү_ні_ліп ай.

В качестве примера приведу трансформации жанра *толгау* (букв. – *раздумья*). Этот термин обозначает особый музыкально-поэтический жанр речитаций размеренно-медитативного плана, характерный для эпической традиции сказителей-*жырау*. А. Б. Кунанбаева соотносит его с фольклорной эпической песней как жанровый дубль [3, с. 58].

Достаточно разные по форме и жанру произведения для носителей культуры предстают отражением одного и того же аспекта традиционного мышления, лежащего, по-видимому, в области экстрамузыкальной, мировоззренческой. Самого слова «*толгау*» уже достаточно для настройки сведущей аудитории на эпический лад и свойственный исконному музыкально-поэтическому жанру ряд образов.

На мой взгляд, в XIX веке оформляется своеобразный инструментальный дубль этого жанра², о чём говорят такие *кюи*, как «*Толгау*» (домбровый *кюй*) Глепа Аспантайулы (1757–1820), «*Толгау*» (домбровый) Махамбета Утемисова (1803–1846), «*Төрт толгау*» («Четыре *толгау*») Токи Шонманулы (1830–1904), «*Кер-толгау*» (кобызовый) Ыкыласа Дукунова (1843–1916), «*Ой-толгау*» (для шертера, народный) и другие (см. *Пример 2*).

**Пример 2. Сугур (1862—1961), кюй для домбры Кертолгау
(нотация У.Бекенова)**

[В среднем темпе]



Новой ипостасью жанра *толгау* в XX веке становятся разнообразные оркестровые и инструментальные пьесы, в названии которых присутствует это жанровое определение. Одной из первых (и самых известных) стала симфоническая поэма Н. Тлендиева «*Ата толгау*» («Раздумья об отце»), написанная в 1962 году и её версия для оркестра казахских народных инструментов.

В новейший период истории казахстанской музыки жанровый синтез поэмы и *толгау* по-прежнему актуален (К. Дуйсекеев, Поэма-фантазия «*Толгау*» для трубы с оркестром (2000); А. Раимкулова, Симфоническая поэма «*Толгау*» (2007) – *Пример 3*). Наряду с этим существуют авторские оркестровые *кюи* (А. Бестыбаев *кюй* «*Толгау*» для оркестра народных инструментов, 1984), обработки традиционных *толгау* (Б. Аманжол обработка народного *кюя* «*Ой толгау*» для *жетыгена*, двух *саз-сырнаев*, *шан-кобыза* и ударных, 2006). Примечательно, что жанр *толгау* нашёл отражение и в письменной литературе XX века. Так, например, на поэму Хамита Ергалиева «*Хаман толгау*» Ж. Турсунбаев написал песню для баритона и оркестра казахских народных инструментов (2004).

Проявление изоморфизма на уровне жанра (эпическая песня – музыкально-поэтический жанр устно-профессиональной музыки – инструментальный жанр устно-профессиональной традиции – инструментальные жанры композиторского творчества) как частного случая изоморфизма традиций характерно не только для музыкального искусства Казахстана. Схожие явления можно отметить в азербайджанской музыке (симфонический *мугам*) и в киргизской музыке (симфонический *кюу*). Сочиняя такого рода произведения, композиторы, с одной стороны, приобщаются к вечным ценностям

² Генетически схожи с инструментальными *толгау* жанры *жыр-күй*, *ән-күй* – своеобразные инструментальные (для домбры и других инструментов) версии эпических мотивов и песен, которым посвящено диссертационное исследование А. Сарымсаковой [8].

традиционного искусства, с другой – действительно *соперничают* с мастерами прошлого, на что также указывает И. И. Земцовский [2, с. 126].

Пример 11. А. Раимкулова. Симфоническая поэма «Толгау». Тема первого раздела

[♩=64]

Расширение концепции жанровых дублей на искусство композиторов письменной традиции позволяет по-новому взглянуть на состояние современной культуры. Принятые в современном музыкознании диада «Восток-Запад», подход к национальной академической музыке как к явлению, основанному на синтезе европейской и этнической традиций, не объясняют в полной мере укоренённости современной музыки в вековых традициях. На наш взгляд, главный потенциал таких подходов, как изоморфизм традиций, музыкальная семиотика, межкультурное взаимодействие, заключается в их тесной связи с реальными художественной и музыкально-культурной практикой.

Список литературы

1. **Скурко, Е. Р.** Башкирская академическая музыка: пути становления: дисс.. д-ра искусствоведения: 17.00.02. / Скурко Евгения Романовна — Москва, 2004. — 669 С.
2. **Земцовский, И.И.** Существует ли изоморфизм традиций? Художник и народ: Новый взгляд на старую проблему // ART journal, № 3, 2008. — С. 124—137.
3. **Кунанбаева, А.Б.** «Жанровые дубли» как универсалии традиционной культуры // Искусство устной традиции: Историческая морфология. Сб. статей, посв. 60-летию И.И.Земцовского. — Санкт-Петербург. 2002. — С. 55—63.

4. **Джумалиева, Т.К.** Казахские акыны: Восток – Запад, в контексте единого культурного пространства. — Алматы. 2010. — 231 с.
5. **Кузембаева, С.А.** Национальная основа жанра оперы в Казахстане // Казахская музыка в контексте культур. Алматы: НИЦ Гылым, 2002. — С. 12-39.
6. **Омарова, А.К.** Оперное творчество композиторов Казахстана в контексте музыкально-исторического процесса (30-60-е годы). Автореф. дисс.. канд. иск. — Алматы: Институт литературы и искусства им. М. Ауэзова, 1994. — 23 С.
7. **Земцовский, И.И.** Апология слуха // Музыкальная академия, No. 1, 2002. — С. 1-12.
8. **Сарымсакова, А. С.** Жыр-күй и Ән-күй в домбровой традиции казахов. Автореф. дисс.. канд. иск. Алматы: КазНАИ им. Т. Жургенова, 2010. — 23 С.

References (transliterated)

1. **Skurko, E. R.** Baškirskaâ akademičeskaâ muzyka: puti stanovleniâ: diss.. d-ra iskusstvovedeniâ: 17.00.02. / Skurko Evgeniâ Romanovna — Moskva, 2004. — 669 p.
2. **Zemcovskij, I. I.** Sušestvuet li izomorfizm tradicij? Hudožnik i narod: Novyj vzglâd na staruû problemu // ART journal, № 3, 2008. — pp. 124—137.
3. **Kunanbaeva, A.B.** «Žanrovye dubli» kak universalii tradicionnoj kul'tury // Iskusstvo ustnoj tradicii: Istoričeskaâ morfologiâ. Sb. statej, posv. 60-letiu I.I.Zemcovskogo. — Sankt-Peterburg. 2002. — pp. 55-63.
4. **Džumaliev, T.K.** Kazahskie akyny: Vostok – Zapad, v kontekste edinogo kul'turnogo prostranstva. — Almaty. 2010. — 231 p.
5. **Kuzembaeva, S.A.** Nacional'naâ osnova žanra opery v Kazahstane // Kazahskaâ muzyka v kontekste kul'tur. Almaty: NIC Gylym, 2002. — pp. 12-39.
6. **Omarova, A.K.** Opernoe tvorčestvo kompozitorov Kazahstana v kontekste muzykal'no-istoričeskogo processa (30-60-e gody). Avtoref. diss.. kand. isk. — Almaty: Institut literatury i iskusstva im. M. Auëzova, 1994. — 23 p.
7. **Zemcovskij, I.I.** Apologiâ sluha // Muzykal'naâ akademiâ, No. 1, 2002. — pp. 1-12.
8. **Sarymsakova, A.S.** Žyr-kùj i Ān-kùj v dombrovoj tradicii kazahov. Avtoref. diss.. kand. isk. Almaty: KazNAI im. T. Žurgenova, 2010. — 23 p.

В. Недлина

ҚАЗАҚ МУЗЫКАСЫНЫҢ ТОЛҒАУ ЖАНРЫ МЫСАЛЫНДАҒЫ ЭТНИКАЛЫҚ ЖӘНЕ КОМПОЗИТОРЛЫҚ ДӘСТҮР ИЗОМОРФИЗМІ

Түйін

Қазақстандық музыканың заманауи жанрлық жүйесі еуропалық өнерде кездеспейтін (*күй-поэма, күй-қиял, толғау*) жанр бөлігіне айналды. Олардың пайда болуы маңызды заманауи композиторлар шығармашылығы мен ғасырлық дәстүрдің ажырамас байланысының ашылуына себепші болды. Музыкатуандағы қарама-қарсы қабылданған жазбаша және ауызша ұлттық дәстүр бүтіндей алғанда заманауи үрдістер болмысына әсер етпейді. И.Земцовскийдің ұсынылған изоморфизм теориясы дәстүрлі музыка жүйесі мысалында дәлелденіп, композиторлық және этникалық дәстүр диалогында қолданыс табады және меңгеріледі. Мақалада А.Құнанбаеваның жанрлық дубль концепциясы арқылы жыршы-жырау өнеріндегі жанр мен XIX – XX ғ.ғ. басындағы және XX ғасырдың екінші жартысындағы Қазақстан композиторларының шығармалары жалпы «толғау» деген атпен алынып, эпикалық халық әндерінің өзара байланысы көрсетіледі. Заманауи авторлардың арасында *толғауға* Н.Тілендиев («*Ата толғау*»), К.Дүйсекеев («*Толғау*» қиял поэмасы), А.Райымқұлова («*Толғау*» симфониялық поэмасы), А.Бестібаев («*Толғау*» оркестрлік күйі), Б.Аманжол («*Ой толғау*» халық *күйін* өңдеу) және т.б. назар аударды. Ұқсас көріністі әзербайжан музыкасынан (симфониялық *мугам*) және қырғыз музыкасынан (симфониялық *кюу*) байқауға болады.

Тірек сөздер: дәстүр изоморфизмі, жанрлық дубль, толғау, Қазақстан композиторлары.

V. Nedlina

ISOMORPHISM OF ETHNIC AND COMPOSERS' TRADITIONS ON AN EXAMPLE OF *TOLGAU* GENRE IN KAZAKH MUSIC

Abstract

Genres that are not found in European art (*kuy*-poem, *kuy*-fantasy, *tolgau*) has become an important part of the modern genre system of Kazakh music. Their appearance is conditioned by the disclosure of the organic connection of contemporary composer creativity and centuries-old traditions. The contradistinction of written and oral national traditions adopted in musicology does not fully reflect the essence of modern processes. The theory of isomorphism of traditions, proposed by I. Zemtsovsky, proved on traditional music system, finds application in the study of compositional and ethnic traditions dialogue. Through the concept of genre 'doubles' by A. Kunanbeva, the article shows the interrelation between the epic folk song, the genre of narrators-*zhyrau* tradition, instrumental *kuis* of the 19th – early 20th centuries and the compositions of Kazakhstani composers of the 20th century second half with the common name "*tolgau*". There are many contemporary authors who appeal to the *tolgau*: N. Tlendiev ("*Ata tolgau*"), K. Duysekeev (Poem-Fantasy "*Tolgau*"), A. Raimkulova (Symphonic poem "*Tolgau*"), A. Bestybaev (orchestral *kuy* "*Tolgau*"), B. Amanzhol (transcription of the traditional *kuy* "*Oi tolgau*") and others. Similar phenomena can be noted in Azerbaijani music (symphonic *mugham*) and in Kyrgyz music (symphonic *kui*).

Keywords: isomorphism of traditions, genre doubles, *tolgau*, composers of Kazakhstan.

Сведения об авторе:

Недлина Валерия Ефимовна – магистр искусствоведения, старший преподаватель кафедры музыковедения Казахской национальной консерватории им. Курмангазы

Автор туралы мәлімет:

Недлина Валерия Ефимқызы – өнертану магистрі, Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясының Музыка тану кафедрасының аға оқытушысы.

Information about the author:

Nedlina Valeria – Master of Arts, a senior lecturer of Musicology department of Kurmangazy Kazakh National Conservatory.

МРНТИ 18.41.91

С. Мусаходжаева¹

¹Казахский национальный университет искусств
(Астана, Казахстан)

ОПЕРА АХМЕТА И ГАЗИЗЫ ЖУБАНОВЫХ «КУРМАНГАЗЫ»: ВОПРОСЫ АВТОРСТВА И СУДЬБЫ МУЗЫКАЛЬНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ В НАЦИОНАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ

Аннотация

Статья посвящена вопросам авторства оперы «Курмангазы», в связи с изданием клавира и партитуры. В новейшем издании партитуры и клавира оперы обнаружены расхождения с первоисточниками: рукописями и научными статьями об этом произведении. В статье рассматриваются история создания оперы и участие двух авторов А. и Г. Жубановых в её осуществлении. В создании как радиооперы «Курмангазы», так и одноименной оперы, принимали участие оба композитора. Показано авторство А. Жубанова в отношении замысла, материала, сюжета произведения и Г. Жубановой в отношении музыкального текста, композиции и драматургии. Установленное расхождение титульного листа клавира и партитуры с рукописью свидетельствует о нерешённых проблемах научного характера, относящихся к текстологии.

Ключевые слова: опера «Курмангазы», Газиза Жубанова, Ахмет Жубанов, авторство, атрибуция.

В 2009 году в издательстве «Өнер» были выпущены партитуры и клавиры музыкально-сценических произведений композиторов Казахстана в рамках проекта Министерства культуры РК «Издание социально важных видов литературы». В серию «казахская опера» вошли оперы и балеты композиторов Е. Брусилковского, М. Тулебаева, А. Жубанова, Л. Хамиди, С. Мухамеджанова, Г. Жубановой, Е. Рахмадиева, М. Сагатова, Т. Мынбаева, А. Серкебаева, Б. Кыдырбек и др.

За многие годы использования и хранения изданных и неизданных рукописей произведения композиторов Казахстана в материальном их оформлении изрядно истощились, износились, потерялись или остались неизвестными. Поэтому издание было своевременным и объективно оправданным. В результате, в профессиональной музыкальной среде появилась возможность более широко и полно представлять казахскую музыку. Эти нотные издания опер и балетов используются также для обучения в музыкальных школах, колледжах, консерватории и университетах.

Одно из нотных изданий – это впервые опубликованная опера Газизы и Ахмета Жубановых «Курмангазы» в виде клавира и партитуры [1; 2]. При изучении этого произведения были обнаружены расхождения в нотных текстах между изданными партитурой и клавиром, а также между ними и рукописью, хранящейся в библиотеке ГАТОБ имени Абая [3]. Первое такое расхождение обозначено сразу же на титульном листе партитуры и клавира, на которых стоит имя только Г. Жубановой в то время, как в рукописи на титульном листе – имена двух авторов. В учебниках по казахской музыкальной литературе авторами этой оперы указываются два композитора [4; 5]. В научных исследованиях и критических публикациях, посвященных опере «Курмангазы», указываются также два автора [6; 7].

Опера «Курмангазы» представляет собой одно из интересных явлений не только в творчестве этих композиторов, но и в развитии оперного искусства Казахстана. Она является художественным портретом выдающегося казахского кюйши XIX века, образ которого запечатлен в литературе, в скульптуре, в изобразительном искусстве, в названии улиц и учреждений. В ней отражен богатый опыт переосмысления кюя, характерный для современной казахской музыки.

Между тем, показанное выше расхождение в обозначении авторства на титульных листах изданных нот и рукописи выявляют нерешённые проблемы научного характера, от

понимания которых зависит будущая судьба произведения в культуре. В том виде, в котором опера «Курмангазы» опубликована в вышеназванной серии, она не может быть свидетелем творческого процесса композиторов и материалом для использования. Целью данной работы является постановка проблемы авторства данного произведения, имеющая теоретическое и практическое значение. В статье ставятся две задачи:

- осветить историю создания оперы, связанную с творчеством А. Жубанова;
- показать роль Г. Жубановой в завершении замысла произведения.

Установление авторства относится к сфере атрибуции текста в любом виде искусства. В филологии проблема атрибуции текста возникает в том случае, если литературное произведение или его часть остаётся неопубликованным при жизни автора, либо бывает опубликовано с неточностями и искажениями вследствие небрежности, либо в связи с какими-либо объективными условиями (например, цензура) [8].

Что касается оперы «Курмангазы», то она не была опубликована при жизни автора, он оставил ее незавершенной. Чтобы последний оперный замысел А. Жубанова состоялся, над его завершением работала его дочь Г. Жубанова. Далее, опера в виде нотного текста была опубликована, но, как следует из титульного листа, с неточностями и искажениями. Таким образом, проблема атрибуции и, прежде всего, установления авторства по отношению к этой опере – очевидный вопрос для музыковедения.

История создания оперы «Курмангазы» начинается с изучения жизни и творчества самого кюйши А. Жубановым. Созданный в 1933 году ансамбль домбристов, впоследствии преобразованный в оркестр казахских народных инструментов, исполнял кюи Курмангазы, большинство которых были записаны А. Жубановым. Он создал первые оркестровые переложения кюев «Адай», «Акбай», «Аман бол, шешем, аман бол», «Алатау», «Аксак киик», «Балбырауын», «Бозшолак», «Кішкентай», «Ксен ашкан», «Кайран шешем», «Кызыл кайын», «Саранжап», «Турмеден кашкан». По мнению Г. Жубановой, партитуры кюев Курмангазы «по своим художественным качествам <...> до сих пор являются непревзойденными» [9, с. 34].

В 1936 году у А. Жубанова появилась первая научная работа «Казахский народный композитор Курмангазы» [10]. Далее в 1938 году материалы о Курмангазы были представлены в журнале «Әдебиет майданы» и в газете «Социалистическая Алма-Ата» [11; 12]. В 1942 году выходит первый фундаментальный труд А. Жубанова посвященный жизни и творчеству народных композиторов, одна из глав которого посвящена Курмангазы [13].

В 1952 году А. Жубанов выступает на Пленуме Союза композиторов Казахстана с докладом «Курмангазы в свете новых исследований». В 1958 году выходит монография о жизни и творчестве казахских народных исполнителей «Струны столетий» [14], а 1961 году выходит нотное издание всех собранных и расшифрованных А. Жубановым кюев [15]. В сборник вошло пятьдесят одно произведение Курмангазы, автором предисловия и комментариев являлся А. Жубанов.

Как писал ученый: «Сведения о Курмангазы и нотные записи его произведений были почерпнуты из воспоминаний его непосредственных учеников и дополнены новыми многочисленными записями его кюев, дошедших до нас в устной традиции через домбристов-последователей Курмангазы. Среди продолжателей его творческой исполнительской традиции особо отличались Дина Нурпеисова, Мамен, Кокбала и Ергали Ешанов... Много кюев нами было записано от последователей третьего и четвертого поколения <...> Кали Жантлеуова, Уахапа Кабигожина, Гильмана Хайрушева» [16, с. 129].

Таков колоссальный труд, проделанный А. Жубановым по творчеству замечательного кюйши XIX столетия Курмангазы Сагырбаева. Именно благодаря изучению и пропаганде музыкального наследия Курмангазы А. Жубановым, имя этого народного композитора прочно связано с казахской культурой. Его имя было присвоено первому оркестру казахских народных инструментов (1944) и Алматинской

государственной консерватории (1956), проводятся конкурсы исполнителей на народных инструментах.

Интерес А. Жубанова к этой личности столь огромен, что созданные им работы определили направление музыковедческой школы: «Курмангазы был одним из первых музыкантов, который оказался в центре внимания ученых. На заре становления музыкальной науки Казахстана именно вокруг Курмангазы «витали» основные научные идеи. Большая часть трудов А. Жубанова посвящена исследованию его творчества. Общие теоретические положения по казахской инструментальной музыке разрабатывались также на основе кюев Курмангазы (П. Аравин, В. Алексеев, Н. Тифтикиди, Н. Зарухова, А. Мухамбетова, Б. Байкадамова, Т. Сарыбаев, П. Шегебаев и др.)» [17, с. 183].

Основная цель А. Жубанова в его этнографической, научной, исполнительской деятельности состояла в том, чтобы воссоздать реальное имя Курмангазы. Как вспоминает Г. Жубанова: «Он не хотел приблизительных фактов, приблизительных сведений о создании кюев. Поэтому скрупулезно и терпеливо собирал материал о жизни Курмангазы» [9, с. 35].

В своём композиторском творчестве А. Жубанов большое значение придавал созданию оперы, так как она является показателем развития профессиональной музыкальной культуры. Совместно с Л. Хамиди им написано две оперы: «Абай» (1944) и «Тулеген Тохтаров» (1947). У А. Жубанова было представление, что следующей крупной фигурой, достойной воплощения в оперном искусстве, является Курмангазы. Он считал Курмангазы идеалом творца в национальном искусстве, таким же героическим представителем казахского народа как Абай Кунанбаев и Тулеген Тохтаров. Как писал композитор, «Курмангазы был художником современным, в лучшем смысле этого слова, певцом силы и красоты человека, борющегося за свои права и не склоняющего головы перед испытаниями, таким, каким был в поэзии великий Абай» [16, с.108].

Также с оперой «Курмангазы» связана идея А. Жубанова о последовательном претворении кюя в опере. Здесь композитор попытался построить сюжет и драматургию на основе содержания и характера музыки многих кюев Курмангазы.

Таким образом, вся разносторонняя деятельность А. Жубанова вела к созданию оперы «Курмангазы». Но над ее созданием он стал работать с конца 1950-х годов. Известно, что работа над либретто началась совместно с М. Ауэзовым, соавтором предыдущих опер композитора. Только его он видел в качестве автора либретто. По воспоминаниям Г. Жубановой, «отец всегда приходил вдохновленный и восхищенный мыслями Ауэзова, тем, каким видится ему образ Курмангазы в опере» [9, с.36].

После кончины М. Ауэзова в 1961 году работа над литературной основой оперы была приостановлена. Для А. Жубанова встал вопрос: с кем завершить либретто? Он считал, что такая тема подвластна только М. Ауэзову. К середине 60-х годов, видимо, болезнь его уже охватила достаточно сильно, и он понимал, что не сможет завершить оперу сам. Как пишет Г. Жубанова, на вопрос, почему нельзя взять за основу либретто поэму «Курмангазы» Хамита Ергалиева, он ответил: «если ты в будущем будешь с ним творчески общаться, у вас контакт получится» [9, с. 38]. То есть, он дал согласие на участие Х. Ергалиева в завершении оперы.

О периоде после смерти отца в 1968 году Г. Жубанова вспоминает так: «Немного оправившись от удара, я задумалась над тем, чтобы завершить оперу Курмангазы <...> Интересно судьба играет человеком. Ведь именно мне предстояло закончить заветный труд Ахмета Жубанова – оперу о Курмангазы. Опера о Курмангазы – это было мечтой всей жизни А. Жубанова <...> Воплотить мечту отца в жизнь и стать его творческим наследником» [9, с. 38].

Вначале замысел А. Жубанова был завершен в виде радиооперы «Курмангазы». Об авторстве А. Жубанова в радиоопере свидетельствует Г. Жубанова: «не весь музыкальный материал Ахмета Жубанова вошел в радиооперу <...> у него написано было много фрагментов, которые он показывал мне, рассказывал о драматургии оперы, показывал,

какие кюи Курмангазы он наметил использовать в каждом акте» [9, с. 37-38]. В 1971 году по заказу Гостелерадио Казахской ССР радиоопера «Курмангазы» была завершена, и авторами на титульном листе были обозначены два композитора – отец и дочь Жубановы [7].

В радиоопере музыкальные номера чередовались с выступлениями актёров, читающими текст от лица Сказителя, самого Курмангазы, его матери, невесты и др. Режиссером постановки стал народный артист КазССР Азербайджан Мамбетов. Недостаток зрительного ряда компенсировался стихотворениями поэмы Х. Ергалиева. «Слушатели должны были не только через музыку, но и через стихи понять <...> мятежный дух самого Курмангазы» [9, с. 41]. Радиоопера «Курмангазы» – первое в казахской музыке произведение в этом жанре. Как сказал на обсуждении радиооперы исполнитель главной роли Ермек Серкебаев: «Образа Курмангазы не хватало на нашей оперной сцене. Был Абай, был Биржан, а теперь есть Курмангазы... Мы гордимся, что образы трех великих колоссов национальной культуры воплощены на оперной сцене!» [9, с. 43].

В целом, Г.Жубанова понимала, что в радиоопере – несценичной и неконцертной форме музыкального жанра, отсутствует возможность показать настоящую оперную драму, её особенностью является камерность и повествовательность. Поэтому радиоопера ею воспринималась как непосредственный отклик на смерть А. Жубанова и выполнение долга перед ним. Завершение замысла оперы А. Жубанова видела в написании полноценной оперы, о которой мечтал отец.

В радиоопере Г. Жубанова стремилась отразить первоначальную идею оперы через сохранение материала. Теперь же в опере задача стояла в создании музыкальной драматургии. Как пояснял ей А. Жубанов, «вопрос не в том, чтобы кюи Курмангазы звучали в опере, вопрос в смысле их звучания, их роли в усилении образов, и развитии событий» [9, с. 37-38].

В январе 1987 года на сцене ГАТОБ им. Абая состоялась премьера оперы «Курмангазы». Главную роль исполнили заслуженный артист КазССР Гафиз Есимов, роль Ауес народная артистка СССР Роза Джаманова, а режиссером-постановщиком стал народный артист КазССР Байгали Досымжанов. Опера была встречена с большим энтузиазмом: «Премьера вызвала большой интерес публики. Интересно было, что на ней присутствовали не только музыканты, но и поэты, прозаики, драматурги, художники, студенты и просто любители музыки. Успех был огромный...» [9, с. 43].

Таким образом, показанная нами история создания оперы «Курмангазы» характеризует работу над ней как длительный многоэтапный процесс коллективного труда. Изначально замысел и идея принадлежали А. Жубанову, а завершение произведения в виде музыкального текста осуществила Г. Жубанова.

Что касается атрибуции, главной проблемы, поставленной нами, мы не знаем доподлинно, что имела в виду Г. Жубанова, когда писала, что использовала «много музыки отца». С черновиками этой оперы нам не удалось познакомиться, их поиски предстоит осуществить. Но тот факт, что Г.Жубанова пишет об этом в своих мемуарах, даёт основание не сомневаться, что в музыкальный текст оперы вошли те или иные материалы А. Жубанова. Как вспоминает Г. Жубанова: «отец настолько был захвачен работой, что сразу же написал мелодию центральной арии Курмангазы, хотя еще не было стихов» [9, с. 37]. Г. Жубанова не могла оставить без внимания такие мелодии. Они были подготовлены А. К. Жубановым именно для этого произведения. А завершение оперы было последней его предсмертной волей. Вполне очевидно, что так и поступила бы любящая дочь, которая хотела увековечить труд отца и сохранить его имя в авторстве оперы. Исходя из сведений об истории создания оперы, содержащихся в книге воспоминаний Г. Жубановой, а также из сравнения титульных листов клавира и партитуры с рукописью, ответ на вопрос об авторстве оперы становится очевидным.

Таким образом, в длительном процессе создания оперы участвовали два автора – А. Жубанов и Г. Жубанова. Каждый из них вложил свой труд в осуществление замысла. Художественная идея и музыкальный материал, а следовательно и произведение в философском понимании, принадлежат А. Жубанову. «Развертывание» произведения в нотный текст (термин М.Арановского) и драматургическое воплощение замысла принадлежат Г. Жубановой [18]. Авторство, обозначенное на титульном листе в партитуре и клавира, противоречит той атрибуции, которая показана в данной работе через освещение истории создания оперы.

Нам неизвестно, что предполагали редакторы изданных партитуры и клавира, оформляя таким образом титульный лист относительно авторства. Партитура и клавира не содержат комментариев редакторов, которые в такого рода изданиях предполагаются и обычно имеются [19; 20]. Возможно, что они основывались на довольно сомнительном с точки зрения науки предположении, что большую часть произведения написала Г. Жубанова. Исследуя историю создания оперы, мы показали объективные основания авторства А.Жубанова. Безусловно, что сама Г. Жубанова, исходя из завета своего отца, не могла считать, что опера «Курмангазы» принадлежит ей единолично.

Помимо искажений на титульном листе, в нотном тексте партитуры и клавира содержится много ошибок, неточностей, разночтений. Изучение и установление аутентичности всего музыкального текста оперы предстоит в дальнейшем. Однако и установленное в данной статье нарушение атрибуции, относительно содержания титульного листа, достаточно для того, чтобы видеть, как разрушается память о культуре. Статью о судьбе оперного творения, тесно связанную с подлинностью авторства двух композиторов, завершим высказыванием текстолога С. Рейсера: «...текст художественного произведения признается фактом национальной культуры. Он в известном смысле принадлежит не только автору, но и народу в целом <...> забота о тексте: о его точности, подлинности, доступности – приобретает общественное значение» [8, с.3-4].

Список литературы

1. Газиза Жубанова «Құрманғазы» [Ноты] : клавира. А.: Өнер, 2009. – 216 б.;
2. Газиза Жубанова «Құрманғазы» [Ноты]: партитура. А.: Өнер, 2009.– 572 б.
3. Ахмет Жубанов, Газиза Жубанова «Құрманғазы» [Ноты]. Партитура: рукопись. Библиотека ГАТОБ им. Абая. Алма-Ата, 1986-1992. – 750 с.
4. *Джумакова, У.; Кетегенова, Н.* Казахская музыкальная литература: 1920-1980. А., 1995. – 255 с.
5. *Кузембаева, С. ; Егинбаева, Т.* Лекции по истории казахской музыки. А., 2005. – 271 с.
6. *Кузембаева, С.* Радиоопера «Курмангазы» А.и Г. Жубановых// Жизнь в искусстве. Композитор Газиза Жубанова. А., 2003. – С.184-191
7. *Кетегенова, А.* Опера «Курмангазы» А. и Г. Жубановых // Жизнь в искусстве. Композитор Газиза Жубанова. Алматы, 2003. – С. 200-231
8. *Рейсер, С.* Основы текстологии. Л., 1978. – 178 с.
9. *Жубанова, Г.* Мир мой – музыка. Т.2. Статьи, очерки, воспоминания/сост. и ред.Д. Мамбетова. А., 1997 – 262 с. – ISBN 9965-01-056-0
10. *Жубанов, А.* Казахский народный композитор Курмангазы. Кызыл-Орда, 1936. – с. 48
11. *Жубанов, А.* Қазақтың халық композиторы Курманғазы // «Әдебиет майданы». 1938 г., № 6
12. *Жубанов, А.* О чем пел Курмангазы // «Социалистическая Алма-Ата». 1938, 16 октября.
13. *Жубанов, А.* Қазақ композиторларының өмірі мен творчествосы. А., 1942. — с. 234
14. *Жубанов, А.* «Струны столетий». А., 1958 – 280 с.
15. *Жубанов, А.* Курмангазы. Кюйлер. А., 1961 – 188 с.
16. *Жубанов, А.* Курмангазы // Курмангазы: сб. стат. / ред. А. Нысанбаев. А., 1998. – С. 106-131
17. *Джумакова, У.* Кюи Курмангазы и проблемы казахской музыки 20 века // Курмангазы / сб. статей под ред. А. Нысанбаева. А., 1998. – С. 181-201
18. *Арановский, М.* Музыкальный текст. М., 1998. – 343 с. — ISBN 5-85285-205-8

19. Бах И.С. Искусство фуги [Ноты]. М.. – 1982 (ред. и вступ. статья Н. Копчевского). — 112 с.
20. Мусоргский М. «Хованщина» [Ноты]: Клавир / ред. П. Ламма; вст. ст. А. Дмитриева и А. Вульфсона. – Л., 1976. – 443 с.

References (transliterated)

1. Gaziza Žubanova «Құрманғазы» [Noty] : klavir. A.: Öner, 2009. – 216 b.;
2. Gaziza Žubanova «Құрманғазы» [Noty]: partitura. A.: Öner, 2009.– 572 b.
3. Ahmet Žubanov, Gaziza Žubanova «Құрманғазы» [Noty]. Partitura: rukopis?. Biblioteka GATOB im. Abaâ. Alma-Ata, 1986-1992. – 750 c.
4. *Džumakova, U.; Ketegenova, N.* Kazahskaâ muzykal'naâ literatura: 1920-1980. A., 1995. – 255 p.
5. *Kuzembaeva, S. ; Eginbaeva, T.* Lekcii po istorii kazahskoj muzyki. A., 2005. – 271 p.
6. *Kuzembaeva, S.* Radioopera «Kurmangazy» A.i G. Žubanovyh// Žizn' v iskusstve. Kompozitor Gaziza Žubanova. A., 2003. – P.184-191
7. *Ketegenova, A.* Opera «Kurmangazy» A. i G. Žubanovyh // Žizn' v iskusstve. Kompozitor Gaziza Žubanova. Almaty, 2003. – P. 200-231
8. *Rejser, S.* Osnovy tekstologii. L., 1978. – 178 c.
9. *Žubanova, G.* Mir moj – muzyka. T.2. Stat'i, očerki, vospominaniâ/sost. i red.D. Mambetova. A., 1997 – 262 p. – ISBN 9965-01-056-0
10. *Žubanov, A.* Kazahskij narodnyj kompozitor Kurmangazy. Kzyl-Orda, 1936. – p. 48
11. *Žubanov A.* Қазақтың халық композиторы Құрманғазы // «Адебиет мајданы». 1938 г., № 6
12. *Žubanov, A.* О чем пел Курмангazy // «Socialističeskaâ Alma-Ata». 1938, 16 oktâbrâ.
13. *Žubanov, A.* Қазақ композиторларының өмірі мен творчествосы. A., 1942. — p. 234
14. *Žubanov, A.* «Struny stoletij». A., 1958 – 280 p.
15. *Žubanov, A.* Kurmangazy. Kûjler. A., 1961 – 188 p.
16. *Žubanov, A.* Kurmangazy // Kurmangazy: sb. stat. / red. A. Nysanbaev. A., 1998. – P. 106-131
17. *Džumakova, U.* Kûi Kurmangazy i problemy kazahskoj muzyki 20 veka // Kurmangazy / cb. statej pod red. A. Nysanbaeva. A., 1998. – P. 181-201
18. *Aranovskij, M.* Muzykal'nyj tekst. M., 1998. – 343 p. — ISBN 5-85285-205-8
19. Bah I.S. Iskusstvo fugi [Noty]. M.. – 1982 (red. i vstup. stat'â N. Kopčevskogo). — 112 p.
20. Musorgskij M. «Hovanšina» [Noty]: Klavir / red. P. Lamma; vst. st. A. Dmitrieva i A. Vul'fsona. – L., 1976. – 443 p.

С. Мусаходжаева

АХМЕТ ЖӘНЕ ҒАЗИЗА ЖҰБАНОВТАРДЫҢ «ҚҰРМАНҒАЗЫ» ОПЕРАСЫ: ҰЛТТЫҚ МӘДЕНИЕТТЕГІ АВТОРЛЫҚ МӘСЕЛЕЛЕР МЕН МУЗЫКАЛЫҚ ШЫҒАРМАЛАР ТАҒДЫРЫ

Түйін

Мақала клавир және партитураның шығуына байланысты, «Құрманғазы» операсы авторлығының мәселелеріне арналған. Операның пайда болу тарихы мен оның іске асырылуына екі автор Ахмет және Ғазиза Жұбановтардың қатысуы сөз болады. А.Жұбановтың шығарманың ойы, материалы, сюжетіне қатысты және Ғ. Жұбанованың музыкалық мәтін, композиция және драматургияға қатысты авторлығы көрсетіледі. Құрманғазы радио операсын және аттас операсын шығаруға қос композитор еңбек сіңірді. Операның ой авторы ретінде А. Қ. Жұбанов көрсетілсе, шығарманың материалы мен сюжеті, музыкалық мәтіні мен композициясы, драматургиясына қатысты Ғ. А. Жұбанованың авторлығы көрсетілді. Клавир басты беті және қолжазба партитурасында орнатылған айырмашылық мәтінтануға қатысты ғылыми сипаттағы шешілмеген мәселелерді куәландырады.

Тірек сөздер: «Құрманғазы» операсы, Ғазиза Жұбанова, Ахмет Жұбанов, авторлық, атрибуция.

S. Musahojajeva

**“KURMANGAZY” OPERA BY AKHMET AND GAZYZA JUBANOV:
ISSUES OF AUTHORSHIP AND FATE OF MUSICAL WORK
IN NATIONAL CULTURE**

Abstract

The article is devoted to authorship questions of “Kurmangazy” opera, in connection with the publication of the piano and full scores. Discrepancies with the original sources (manuscripts and scientific articles about this product) found in the latest edition of the opera score opera. The article deals with the history of the opera creation and the participation of two authors A. and G. Zhubanovs in its implementation. Both composers were attended in creating “Kurmangazy” radio-opera (broadcast version) and the scenic opera. The authorship of A. Zhubanov is shown in relation to conception, materials and plot of the work and G. Zhubanova in relation to the musical text, composition and dramaturgy. Assigned discrepancy between the score’s title page and the manuscript indicates unsolved problems of a scientific nature related to the textology.

Key words: “Kurmangazy” opera, Gaziza Zhubanova, Ahmet Zhubanov, authorship attribution.

Сведения об авторе:

Мусаходжаева Сауле Карасаевна – магистр культурологии, преподаватель музыкально-теоретических дисциплин Казахского национального университета искусств. Научный руководитель – доктор искусствоведения, профессор КазНУИ У. Р. Джумакова.

Автор туралы мәлімет:

Мусаходжаева Сауле Қарасайқызы – культурология магистрі, Қазақ ұлттық өнер университетінің музыка-теориялық пәндерінің оқытушы. Ғылыми жетекшісі – өнертану докторы, профессор У. Р. Джумакова

Information about the author:

Saule Musakhodzhayeva – Master of Cultural Studies, lecturer of music theory courses of the Kazakh National University of Arts. Scientific supervisor – Doctor of Arts, Professor of KazNUA U. Dzhumakova.

МАГИСТРАНТТАР МАҚАЛАЛАРЫ

СТАТЬИ МАГИСТРАНТОВ

ARTICLES OF GRADUATE STUDENTS

МРНТИ 18.41.45

Ж. Кдырниязова¹

¹Казахская национальная консерватория им. Курмангазы
(Алматы, Казахстан)

ПОЭЗИЯ ОЛЖАСА СУЛЕЙМЕНОВА И ТВОРЧЕСТВО СОВРЕМЕННЫХ КОМПОЗИТОРОВ

Аннотация

Интерес к поэзии Олжаса Сулейменова не ослабевает на протяжении вот уже более полувека. Образы национальной культуры, «ключевые» для поэта, нашли свое музыкальное воплощение в творчестве композиторов разных поколений – от мэтров, стоявших у истоков, до наших современников. Среди ведущих композиторов Казахстана, обращавшихся к поэзии О. Сулейменова такие авторы, как Б. Джуманиязов, М. Сагатов, Г. Жубанова, Б. Аманжол, Ж. Тезекбаев и другие.

В качестве объекта для рассмотрения в данной статье избран вокальный цикл (на стихи Олжаса Сулейменова) молодого казахстанского композитора, выпускницы Санкт-Петербургской консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова – Шырын Базаркуловой, представляющей новое поколение в композиторской школе Республики Казахстан. Ш. Базаркуловой были претворены интонации и ритмические особенности казахской музыки в опоре на традиции Санкт-Петербургской композиторской школы, основы которой восходят к наследию Н. А. Римского-Корсакова.

Ключевые слова: Олжас Сулейменов, поэзия в музыке, вокальное творчество современных композиторов Казахстана.

Поэтическое творчество Олжаса Сулейменова всегда привлекало внимание музыкантов ярким национальным колоритом и «правдой» чувств. Художественно яркое и убедительное выражение своих мыслей и общих чаяний в те непростые годы, в условиях официальной цензуры, по сути превратило поэта в глашатая казахского народа.

Ведущие композиторы Казахстана в разные десятилетия находили источник вдохновения в его поэзии. Среди них: Б. Джуманиязов (кантата «Земля», 1967), М. Сагатов (кантата «И, как сердце, летит земля», 1980), Г. Жубанова (оратория «Возлюби, человек, человека»), Б. Аманжол (Вокальный цикл, 1972), Ж. Тезекбаев (соната для голоса и фортепиано, 1979). Все они – представители первого и второго поколений отечественной композиторской школы.

Однако и в наше время интерес к произведениям Олжаса Сулейменова не угасает, находя отклик у молодых авторов. В их числе – Алиби Абдинуров (Камерно-инструментальные ансамбли для голоса и фортепиано «Красный гонец и черный гонец», «Молитва батыра Махамбета перед казнью», «Кочевье перед зимой»), Шырын Базаркулова, Мадина Садыкбекова (сочинение для голоса, саз-сырнай, конырау и кобыза «Кочевье перед зимой»).

Шырын Базаркулова – яркий представитель нового поколения казахстанских композиторов, выпускница Санкт-Петербургской Государственной консерватории им. Н.А. Римского-Корсакова. Ее перу принадлежат сочинения, написанные в различных вокально-инструментальных жанрах, подтверждающих широкий спектр интересов. Среди них: вокальный цикл на стихи Олжаса Сулейменова, струнный квартет, вариации для трубы и струнного оркестра, 3 песни а`capella для смешанного хора, скрипичный концерт,

музыка к драматическому спектаклю («Жүз жылдық махаббат»¹), музыка к кинофильму («Путь лидера» часть 2²).

**Иллюстрация 1. Афиша премьеры спектакля «Жүз жылдық махаббат»
Театр им. М.Ауэзова**



Творческий «портрет» Шырын Базаркуловой обозначился в школьные годы, в РССМШИ им. К. Байсеитовой, где она начала свое обучение в классе домбры, а завершила его в качестве выпускницы теоретического отделения. Первым учителем по композиции стал известный Куат Шильдебаев, который поддержал юного композитора и помог окончательно определиться в выборе профессии. В одном из интервью Шырын рассказывала о той поре и его напутствии: «Пиши с национальным колоритом, – сказал он мне. Это был первый совет, самый важный. Я до сих пор придерживаюсь его» [2].

После окончания школы ею было принято решение о поступлении в Санкт-Петербургскую консерваторию им. Н.А. Римского-Корсакова на композиторское отделение. К вступительным экзаменам абитуриентка из Казахстана, наряду с другими сочинениями, представит вокальный цикл на стихи О. Сулейменова.

Это было её первое серьёзное произведение циклической формы, представленное на суд строгого жюри. Следует отметить, что вокальная партия исполнялась самой Шырын, которая обладает и вокальными данными. После успешно пройденных вступительных экзаменов она будет зачислена в класс профессора А.Д. Мнацаканяна – ученика Д. Шостаковича (Иллюстрация 2).

За годы учебы в консерватории Шырын приобретает новые знания и колоссальный опыт: общается с огромным количеством творческих людей, постоянно обогащает свои музыкальные впечатления. Однако и про родные края юный композитор не забывает: в 2011 году она принимает участие в концерте «С любовью к Родине», посвященном 20-тилетию независимости Республики Казахстан, в городах Алматы и Астана. В столице прозвучало сочинение для 2-х скрипок и фортепиано «Жұмыр қарлығаш», а в Алматы состоялась премьера Концерта для трубы с оркестром.

В родной город после окончания консерватории девушка возвращается с целым багажом творческих идей, которые находят свое воплощение в многочисленных проектах. Одним из самых масштабных можно назвать празднование 550-летия Казахского ханства в городе Тараз. Кроме того, с созданием группы «Шырын», работающей в различных

¹ Спектакль повествует о жизни казахского поэта Магжана Жумабаева. Премьера состоялась 21 октября 2014 года, режиссер Д. Исабеков.

² Режиссер Р. Абдрашев

направлениях, на пересечении классической, национальной и эстрадной музыки, для нее обозначилась еще одна грань самореализации (в качестве певицы).

Иллюстрация 2. «Генеологическое древо»



Иллюстрация 3. Афиша и программа концерта «С любовью к родине», прошедшего в Алматы в 2011 г.



ПРОГРАММА

ХАСЕНОВ БАТЫР
(контрабас) -
аспирант Московской
государственной консерватории
им. П. И. Чайковского
Т. И.Б. Ванхаль. - Концерт для
контрабаса с оркестром

КОЖАХМЕТОВ АЛТАЙР
(труба) -
студент Санкт-Петербургской
государственной консерватории
им. Н.А.Римского-Корсакова,
класс доцента М.Б. Романова.
Т. Ш. Базаркулова. - Концерт для
трубы с оркестром (1-е исполнение)

БАЗАРКУЛОВА ШЫРЫН
(контрапункт) -
студентка Санкт-Петербургской
консерватории
им. Н.А.Римского - Корсакова,
класс профессора А.Мнацаканяна.
Т. Концерт для трубы с оркестром.

СЕЙЛОВА АЙГЕРИМ
(композитор) -
аспирантка Московской
государственной консерватории
им. П. И. Чайковского,
класс профессора Ю.С. Каспарова.
Т. «Легенда».
Сочинение для камерного оркестра

ДОСТИЖЕНИЯ

ХАСЕНОВ БАТЫР
1994 г. - РСФСМИ им.А.Жубанова, класс профессора
К.К.Наубиева
2001 г. - Казахская Национальная Академия музыки,
г.Астана, класс старшего преподавателя С.С. Даврова
2004 г. - МГК им.П.И.Чайковского, класс профессора
Е.А.Колосова
2009 г. - Аспирантура МГК им. П.И. Чайковского,
руководитель-профессор Е.А. Колосов
2001 г. - Гран-при XXII Республиканского конкурса
молодых исполнителей г.Астана
2002 г. - III премия IV-го Международного конкурса
молодых музыкантов «Симфония» г. Волгоград, Россия
2007 г. - I премия I-го Международного конкурса муз-
икантов-исполнителей им.З.Исмаиловой, г.Уфа, Россия

КОЖАХМЕТОВ АЛТАЙР
1997 г. - РСФСМИ для одаренных детей им.
К.Байсейитовой, класс профессора Ю.С.Хлущенко
2006 г. - I-ая премия Республиканского конкурса молодых
музыкантов, г.Алматы
2007 г. - ЮНК им.Курмангазы, класс профессора
Ю.С.Хлущенко
2009 г. - студент Санкт-Петербургской Государственной
консерватории им.Римского-Корсакова

БАЗАРКУЛОВА ШЫРЫН
2007 г. - выпускница РСФСМИ для одаренных детей
им.К.Байсейитовой, класс преподавателей К.Шиль-
дебаяна, А.Зобковой и П.Беловой
2007 г. - студентка Санкт-Петербургской Государственной
консерватории им.Римского-Корсакова
Ее классами вокальный дуэт на стихи Олжаса
Сулейменова, струнный квартет, вариации для трубы и
струнного оркестра, симфонические вариации, 3 песни -
асаррей для смешанного хора и др.

СЕЙЛОВА АЙГЕРИМ
2005 г. - Казахская национальная академия музыки,
2010 г. - Аспирантка МГК им.П.И.Чайковского
2011 г. - Лауреат международного конкурса композиторов
им.Н.Г.Жбанова
2008 г. - III-й Конкурс на лучшее произведение для органа
(в рамках VII Московского органного фестиваля)

Остановимся подробнее на вокальном цикле, в котором начинающий композитор, несмотря на юный возраст и небольшой на тот момент жизненный опыт, проявила свою индивидуальность.

Вокальный цикл на стихи О. Сулейменова состоит из четырех номеров – четырех зарисовок быта казахского народа. Показателен осуществленный автором выбор стихотворений для включения в цикл. В каждом из них присутствует образ, символизирующий культуру кочевников. Многие исследователи отмечают не просто жизненно необходимую зависимость степных людей от скакуна (был и другом, и средством передвижения, и источником пищи), но и духовную сакральную связь между ними: «Конь – символ интеллекта, символ высшего мира, потому что он должен был сопровождать уход человека в мир предков. Не случайно в жертву аруахам казахи приносили ... белую кобылу» [1, 36].

В цикле показаны разные ипостаси данного символа:

- | | |
|-----------------------------|-------------------|
| 1. «Догони» | – конь, скакун. |
| 2. «Полдень, пустая мечеть» | – лошадь. |
| 3. «Завтра проспит аул» | – кони. |
| 4. «Кочевье перед зимой» | – косяки кобылиц. |

В «Догони» – конь, скакун представлен как участник событий, традиционной забавы казахов «Қыз куу», он и джигит – одно целое:

Догони меня, джигит,
Не жалея коня, джигит,
Если ты влюблен и ловок,
Конь догонит, добежит.

В следующем номере – «Полдень, пустая мечеть» – лошадь – действующий персонаж. Здесь намечается взаимодействие образов кочевья с религиозными: воплощается неожиданная реакция имама на случайное появление лошади в священном месте.

В «Завтра проспит аул» кони – это неотъемлемая часть быта казахского народа. Наравне со «стариком, почесывающим домбру», с «пыльным ишаком», трущимся об юрту, покрикивающими людьми – «кони, лягающие псов», создают неповторимый колорит аульной жизни.

И в последнем номере «Кочевье перед зимой» – кобылицы представлены в качестве «живого» источника:

Когда расцветет, сверкая, звезда Сумбуле,
Косяки кобылиц отдадут свое белое молоко.

«Догони» – как яркая зарисовка национальной игры «Қыз куу» веселого жизнерадостного характера открывает цикл. Мажорная, в пасторальной тональности F-dur миксолидийском, в темпе *allegro*, состоит из трех разделов:

1 раздел	2 раздел	3 раздел
F-dur	Es-dur	es-moll – F-dur
Allegro	Moderato	Alegretto

В первом разделе передан жизнерадостный ритм скачки, веселое настроение девушки, которая хочет быть настигнута скачущим за ней джигитом (см. пример 1).

Во втором разделе настроение девушки несколько омрачается тем, что джигиту никак не удастся ее догнать: «я одна, опять одна», мажорная тональность насыщена хроматизмами. И, наконец, в третьем разделе девушка окончательно разочаровывается:

«дали смелому джигиту и красивому джигиту ишака, а не коня!», что в музыке передается переходом в минорную бемольную тональность. Однако заключительные аккорды возвращают светлый колорит F-dur – ведь это всего лишь игра, народная забава (см. пример 2).

Пример 1.

ДОГОНИ

Allegro

f

3
До - го ни ме-ня, джи - гит, — не жа - лей ко-ня джи - гит

Пример 2.

ff

а не ко - ня!

Контраст между разделами проявляется также и в фактурном плане, первый – аккордовый, с октавными удвоениями в басу, второй – арпеджированный, третий – интервальный, основан на хроматическом скольжении параллельных чистых квинт (см. пример 3).

Пример 3.

fp

До-ли сме - ло-му джи-ги-ту и кра - си-во му джи-ги-ту и-ша-ка

Таким образом, в первом номере цикла с помощью тонально-гармонических и фактурных средств воплощены три разных настроения.

«Полдень, пустая мечеть» – это необычный случай, повествующий об экстраординарном происшествии. Соответственно необычны и музыкальные средства, избранные композитором для воплощения этого эпизода: темп – *ad libitum*, белая

тональность, размер 8/4, прозрачная фактура, сочетающая хроматически нисходящие параллельные квинты и статичные диссонирующие аккорды с расщепленными тонами, мелодия речитативного плана, напоминающая псалмодию (см. пример 4).

Пример 4.

После ферматы звучит эпизод, построенный целиком на тетратонике c-d-e-g, в объеме квинты, что связано с образом Всевышнего, после жестких диссонансов происходит очищение звучания, приближение к возвышенности, уход от мирского (см. пример 5).

Пример 5.

На слове «хочет» возникает контраст вокальной партии и сопровождения: в мелодии звучит остинато на одном звуке – это позиция беспристрастно повествующего рассказчика, в это время в сопровождении звучат нисходящие малые секунды, изображающие покряхтывающий смех самого имама (см. пример 6).

Весь номер построен на контрастном сопоставлении вокальной партии и сопровождения, ярче всего это проявляется в тональной логике, композитор применяет здесь политональность. Вокальная партия – f-moll диатонический с элементами

фригийского лада, сопровождение – d-moll фригийский, причем не явный, а завуалированный в нотации энгармонический звук es = dis.

Пример 6.



«Завтра проспит аул» – самый короткий номер цикла, буквально мгновение из жизни аула, запечатленное художником. A-dur миксолидийский, арпеджированная фактура, триольная ритмика.

Заключительный номер цикла «Кочевье перед зимой» носит философско-медитативный характер. Состоит из трех небольших разделов: Andante – Allegro moderato – Andante. Крайние разделы представляют собой медитацию на квинтовом органном пункте, в низком регистре, имитирующим звучание кобыза (см. пример 7).

Пример 7.

КОЧЕВЬЕ ПЕРЕД ЗИМОЙ



Средний раздел инструментальный – фрагмент домбрового кюя токпе. Тональность светлая – D-dur миксолидийский.

Таким образом, в вокальном цикле на стихи О. Сулейменова, написанном Шырын Базаркуловой в 18-ти летнем возрасте, уже наметились черты авторского стиля, основанного на казахской инструментальной традиции. Следует отметить несколько параметров, объединяющих вокальный цикл в единое целое:

- 1) одним из связующих элементов цикла предстает интервалика, кварто-квинтовость, применяемая автором как в чистом аутентичном виде, так и в преломлении через современную диссонантную гармоническую вертикаль – сочетание в одновременном звучании чистых и хроматических интервалов;
- 2) ритмика, точнее характерные ритмические фигуры, встречающиеся во всех четырех номерах цикла;
- 3) модальность – отражена в каждом из номеров:

I часть	II часть	III часть	IV часть
Догони	Полдень, пустая мечеть	Завтра проспит аул	Кочевье перед зимой
F-dur миксолидийский	f/d-moll фригийский	A-dur миксолидийский	D-dur миксолидийский

- 4) образ коня, лошади, скакуна, кобылицы.

Благодаря их целенаправленному воздействию в разных сочетаниях достигается драматургическое и композиционное единство.

Таким образом Ш.Базаркуловой были претворены интонации и ритмические особенности казахской музыки в опоре на традиции Санкт-Петербургской композиторской школы, основы которой восходят к наследию Н.А. Римского-Корсакова.

Вокальный цикл Шырын Базаркуловой впервые предстает в качестве объекта музыковедческого изучения. Поскольку с аналитической точки зрения это – только «вхождение» в материал, (которое можно сравнить с реакцией на премьеру музыкального сочинения или спектакля), то в работе, прежде всего, зафиксированы впечатления, непосредственно отражающие эмоции, соответствовавшие первоначальному восприятию его текста (своего рода «послевкусие» после прослушивания).

Дальнейшее изучение данного опуса, безусловно, с разных сторон раскроет тот богатый потенциал, что скрывается за его интонационно-гармонической канвой, убеждая в том, что современные композиторы – представители нового, третьего поколения – с достоинством продолжают традиции своих предшественников, обращаясь к образам и поэтическим текстам О. Сулейменова.

Список литературы

1. *Каракузова Ж., Хасанов М.* Космос казахской культуры. – Алматы: «Евразия», 1993. – 78 с.
2. Тамила Умарханова. Интервью с Шырын Базаркуловой.
http://tamilazvezda.blogpost.ru/2012/12/blog-post_3.html.

References (transliterated)

1. *Karakuzova Zh., Khasanov M.* Kosmos kazakhskoy kul` tury. – Almaty: “Evraziya”, 1993. – 78 p.
2. Tamila Umarchanova. Interv` u s Shyyryn Bazarkulovoy.
http://tamilazvezda.blogpost.ru/2012/12/blog-post_3.html.

Ж. Кдырниязова

ОЛЖАС СҮЛЕЙМЕНОВ ПОЭЗИЯСЫ ЖӘНЕ ЗАМАНАУИ КОМПОЗИТОРЛАР ШЫҒАРМАШЫЛЫҒЫ

Түйін

Олжас Сүлейменов поэзиясына деген қызығушылық өз күшін жарты ғасырдан аса уақыт жоғалтпаған. Ақын үшін «түйінді», ұлттық мәдениет бейнелері – композиторлық мектептің бастауында тұрған шеберлерден замандастарымызға дейінгі композиторлар шығармашылығында музыкалық көрінісін тапты. О. Сүлейменовтың поэзиясына назар аударған Қазақстанның жетекші композиторлары арасында Б. Джуманиязов, М. Сағатов, Ғ. Жұбанова, Б. Аманжол, Ж. Тезекбаев тағы басқа сияқты композиторлар болды.

Мақаланың қарастырылатын нысаны ретінде Қазақстанның жас композиторы, Н. А. Римский-Корсаков атындағы Санкт-Петербург консерваториясының түлегі, Қазақстан Республикасының жас ұрпақ композиторлық мектебінің өкілі – Шырын Базарқұлованың Олжас Сүлейменовтың сөзіне жазылған вокалды циклы таңдалды. Ш. Базарқұлова Санкт-Петербург композиторлық мектебі дәстүрінің негізінде Н.А. Римский-Корсаков мұрасына кіретін қазақ музыкасының интонациялық және ырғақтық ерекшеліктерін жүзеге асырады.

Тірек сөздер: Олжас Сүлейменов, музыкадағы поэзия, заманауи композиторлардың вокалды шығармашылығы.

Zh. Kdyrniyazova

**POETRY BY OLZHAS SULEIMENOV AND CREATIVITY
OF CONTEMPORARY COMPOSERS**

Abstract

Interest in the poetry by Olzhas Suleimenov unabated for over half a century. Images of national culture, “key” for the poet, found their musical embodiment in the creativity of different generations’ composers – from the masters who stood at the roots, to our contemporaries. Among the leading composers of Kazakhstan who turned to the poetry of O. Suleimenov were such authors as B. Dzhumaniyazov, M. Sagatov, G. Zhubanov, B. Amanzhol, J. Tezekbaev and others.

The vocal cycle (on Olzhas Suleimenov’s poetry) by Shyryn Bazarkulova – the young Kazakh composer, graduate of the N.A. Rimsky-Korsakov St. Petersburg Conservatory, representing a new generation in the composers’ school of Kazakhstan – was chosen as an object for consideration in this article. Sh. Bazarkulova implemented intonations and rhythmic features of Kazakh music in support on the traditions of the St. Petersburg composers’ school, the foundations of which date back to the legacy of N.A. Rimsky-Korsakov.

Keywords: Olzhas Suleimenov, poetry in music, vocal art of modern composers.

Сведения об авторе:

Кдырниязова Жанна – магистрант 1 курса специальности «Музыковедение» Казахской Национальной Консерватории им. Курмангазы. Научный руководитель – кандидат искусствоведения, доцент А. К. Омарова.

Автор туралы мәлімет:

Кдырниязова Жанна – Құрманғазы атындағы Қазақ Ұлттық Консерваториясы «Музыкатану» мамандығының 1 курс магистранты. Ғылыми жетекшісі – өнертану кандидаты, доцент А. К. Омарова.

Information about author:

Zhanna Kdyrniyazova– 1st year postgraduate student of Kurmangazy Kazakh National Conservatory. Thesis advisor – Ph.D, associate professor A. Omarova.

МРПТИ 18.41.51

A. Zhumat¹

¹*Kurmangazy Kazakh National Conservatory
(Алматы, Казахстан)*

ON ISSUES OF CONDUCTOR'S SCORE READING OF THE "ABAY" OPERA BY A. ZHUBANOV AND L. KHAMIDI

Abstract

This article considers important aspects of the conductor's role at work on an opera score, by the example of A. Zhubanov and L.Khamidi's opera "Abay", highlights the main subjective and objective perspectives of the reading of opera, which influence on the final result the conductor's craft - the opera. The perception of the music and its message, depends on the conductor's ability to define and show to the listener (and that is no less important, the orchestra) how each image develops via refreshing of the material, changing of the orchestral colors. The dynamic elements of the score (tempo, agogics, a unique tempo-plan of the opera) are one of the main tools for the conductor. Thanks to these means, without changing a note in the score, the conductor may influence the events of the opera, creating even more drama tension, highlighting and bringing soloists to a more determined image, or, showing their figure from a completely different angle.

Keywords: conducting opera, opera score, "Abai" opera, the image in the opera, opera dramaturgy.

«...Становясь за пульт, с момента увертюры он оказывается духовным вождем всего спектакля. Его творческая индивидуальность, его темперамент, его ощущение и понимание музыки оставляют глубокий след на постановке...»

Л.Ротбаум

«...When at the conductor's desk, from the moment of overture he becomes a spiritual leader of the whole play. His artistic individuality, temper, sense and understanding of music leave a deep imprint on the play...»

L. Rotbaum

This quote from a theatre director Lia Rotbaum reveals the essence of the conductor's profession and its role in the musical world of the opera. For opera is a completely unique art of synthesis of the abstract and the specific, it is the art of correlation between the audial and visual, musical image, feeling with a specific theatrical act. The nature of this art, its specifics has its own principles and laws, its key parts — music and theatre are organically combined. In its turn, this union transforms both the art of theatre and of music.

Stating the fact that opera music is in continuous interaction with drama, not supporting the action but resolving it [1], it is the conductor, in alliance with the director, who becomes a guide of the concept that was developed with mutual efforts, and its resulting images of the play in the complex process of the emerging of the play idea. A renown opera director and theatrologist B. Gorovich, and conductor A. Pazovsky consider that it may be the conductor who should experience the performing collective as a single multicolored, multisounding instrument, that consists of living, independently thinking, feeling and creating musicians-artists, and it "will

possess an ability to transform lifeless scored musical signs into an alive body, which we call a theatre play"... (Link). This thought is developed by an outstanding soviet conductor S.A. Samosud, who thinks that a conductor should be able to be, first of, a person, independent and with a broad outlook, capable of revealing the image of the performed piece to the orchestra, the scores that needed to be communicated with profound insight and heart. The conductor must go deeply into everything, and, in particular, into the issues of the staging of the opera, make up, lights, acting techniques.

This article turns to the Kazakh opera «Abay» by A. Zhubanov and L. Khamidi. We consider it necessary to stress the critical part of the director of the play, of the «first artist» who guides and reveals the intentions of the author and of the performance collective. When starting work on the score, according to Professor B. Zhamanbayev, the conductor should do an efficient musical analysis, identifying the areas of conflict, starting point of the plot, the curve of its development, culmination and resolution, clearly knowing all of the settings of the drama world of the future play. This kind of immersion into the artistic context once again shows the philosophical and spiritual character of the inner side of the conducting profession, for each orchestral development or theme contains unsaid unconscious world, and this is what brings theatrical meaning to the conductor's work in opera.

"Abay" opera is the first Kazakh opera composed by national composers — A. Zhubanov and L. Khamidi. This masterpiece opens each season of the Abay State Opera and Ballet Theatre. It is not an exaggeration to say that "Abay" is a pearl of the Kazakh opera art combining synthesis and harmony of musical fabric with the content of the libretto, its vitally true and dramatically enriched meaning — all this creating a standing ground of the previous examples of best opera works of the past for the composers. Alongside Abay's songs, folk pieces and kuys, a significant part of the music belongs to the authors of the opera.

A well-known soviet composer Oles Chishko wrote in his article "Concerts of Kazakh music": "This opera, undoubtedly, is a great artistic success of the Kazakh culture. Music of the "Abay", built upon elements of authentic Kazakh songwriting is beautifully combined with new intonations; it is very sincere and clear, it communicates the beauty of Kazakh steppes, gentle scents of mountain flowers and their epic greatness. [2]

The success of the opera was obvious from its earliest performances, it was fully an accomplishment of the great work of the whole artistic collective of the theatre, the first cast, including legendary artists Kulyash and Kanabek Baiseitovs, Abdullin brothers, Kurmanbek Zhandarbekov, Anuarbek Umbetbayev and other singers, and also outstanding work of conductors L. Shargorodsky, T. Osmanov, G. Dugashev and others.

On June 7th 2014, 70 years after a renewed staging of the "Abay" opera by Akhmet Zhubanov and Latif Khamidi was performed. The new edition was done with great thoroughness, author's descendants were invited to take part: a renowned conductor Alan Buribayev (Akhmet Zhubanov's greatgrandson), chemist Turar Zhubanov (Akhmet Zhubanov's grandson) and culturologist Murat Auezov (son of Mukhtar Auezov). For the re-staging of the opera there were also invited specialists from Italy: director Andrea Cini, stage artist Benito Leonori, costume designer Simona Morrezi, lighting assistant Fiametta Baldisseri, choreograph Giorgio Mancini, stage artist assistant Elizabetta Salvatori and video designer Mario Spinacci.

This peculiar cultural dialogue was prompted by another experience of staging this opera in Germany. The premier of the German "Abay" was in the autumn of 2012 in the Turinghia State Theatre (Mainingen, Germany). This was somewhat of a response to the Kazakh premier of "Tangeiser" by Richard Wagner in December 2010 in Almaty.

The feature of that staging was that the musical part was not change, whereas the plot was adapted for European audience by director Ansgar Haag. The story took place in the after Stalin period — in 1956. It is a common practice in Germany when a drama play changes period, time, decorations and plot. But it is not the case in Kazakhstan. As Alan Buribayev has put it, "We are not used to such cardinal changes, moreover, Abay is a sacred figure for Kazakh people, pne cannot simply play around with him. Thus, when the "Abay" opera was affirmed for a renewed

staging in the Theatre, we agreed that we would preserve our respect to his great person, to history and traditions. At the same time we wanted to refresh the performance, so our choice was given to this talented Italian directing group”.

Via means of the opera drama the authors of this monumental composition tribute Abay as one of the best representatives of his people, a great artist and educator, representing progressive forces of the society’s development. Abay’s figure is communicated with a versatile interaction of noble intonations and tunes of the poet himself. His arias, recitals, musical language are expressive, full of emotion and sincerity; they reveal a persuasive and poignant stage image of the great poet. Full of philosophical depth, thoughtfulness, passionate and exposing, lyrical and tender, Abay’s songs, transforming and expressing in solo, choir and orchestra parts fostered the unity of the style. They expressed the plot of the opera, via rich means of the professional composition style. Moreover, these pieces express the voice of the epoch, voice of Abay himself. The authors of the opera, virtuously expressing the story patterns and musical drama genre, truthfully and vividly embodied the image of the great educator of the Kazakh steppe. With regard to the conductor’s interpretation of the opera, the analysis of past performances with the participation of talented young conductor Alan Buribayev, allows to conclude that when one creates an ideological concept, using the material of the score, with the help of gestures, facial expressions, words they then enliven the ideological concept of music authors.

The fundament of the musical expression of the opera drama is the contrast of the intonational conflict contained between the two areas of the heroes figures. On one side there are Abay, Aidar, the people, and on the other there are Azim, Narymbet and the bis court. The contrast of two confrontational forces, progressive and old feudal ones is expressed via contrasting them in a range of means. For example, the main heroes are accompanied with a vocal tune, cantilena (for example, Abay’s aria, Aidar and Azhar duets, dialogue scenes between Abay and his students), and antagonists parts do not have the song accompaniment, the recitative intonations prevail (Azim’s arioso, Narymbet’s aria, etc).

From the technical point of view, the musical texture of the score is not complex: the harmony is classic, rhythmic patterns are solid, the texture may be basically divided into three layers: melody, accompaniment and the bass line. However, the perception of the music and its message, depends on the conductor’s ability to define and show to the listener (and that is no less important, the orchestra) how each image develops via refreshing of the material, changing of the orchestral colors.

For example, Abay’s aria from the 1st act. In relation to structure, it is done in a three part form, Des-dur. The melody is truly compositional, following the poetic text of the libretto. The orchestral texture is full and rich. The structure of musical phrases is squared. (Overall quantity is 86 tacts). The opening phrases of the main hero start with an ascending sixth interval, this gives the sense of determination, action. Abay’s part in this act is full of will, decisiveness, the rhythm is punctuated, it gives the sense of energy and assurance to his words. Thus, in order to develop Abay’s figure as of a person of will, ready for action for the sake of his people, the conductor faces a challenge of highlighting the rhythm as a base element for giving the impression of the main hero.

The image shows a musical score for measures 195 to 200. It consists of four staves: Violin I (V-ni I), Violin II (V-ni II), Viola (V-le), and Cello (V-c.). The music is in 4/4 time and has one sharp (F#) in the key signature. The Violin I, II, and Viola parts feature a rhythmic pattern of eighth notes with accents, often grouped in threes. The Cello part provides a steady bass line. Dynamics include 'cresc.' (crescendo) and 'mf' (mezzo-forte).

However, at the same time, the music of the middle part of the aria becomes pensive and sad, and goes to cis-moll. I.e., there is an attempt to show the multi-facets of Abay's personality. For the time being he is shown as a philosopher and a lyric, that is why the conductor had to find an optimum balance between the determined punctuated rhythm and a subtle cantilena. As Professor B. Zhamanbayev states, and he has an enormous experience of working in an opera theatre, it is the only way that Abay's figure may be expressed in its full volume. He will be multi layered, despite all of this is embedded into one opera act — his aria.

The third part of the aria develops into ensemble, a quartet of Abay, Zhirenshe, Aidar and Azhar, later joined by Narymbet with his peers, Zhirenshe, who try to object the poet. Prevailing voice in this ensemble belongs to Abay, whilst phrases of Zhirenshe and Narymbet are short and follow the ones of Abay's. This part united emotions of opposite polarities, they sound at the same time. We can definitely state that this is the starting point of the drama, the beginning of the confrontation. Speaking of the challenges for a conductor in this opera, we should notice that the dramatic crescendo of the opera is concentrated in the 4th act that contains a lot of remarkable moments. Thus, for example, prior to Abay's aria "Yei halayuk, barym yen sen..." the score, starting from the 54th tact, contains an orchestral episode. The viola's part contains a fractured pulsation of the sixteenths; they are overlaid with bassoon and clarinet's low register part. This fragment reminds of the intonations of the poet in his song "Karangy tunde tau kalgyp" (Mountain asleep in the dark of the night). This song is played in the closing scene, prompting the listener for the tragic ending — an association of treads, steps, approaching of something horrible. Abay enters the stage with an aria full of drama and tragedy "Yei halayuk, barym yen sen..." in the severe c-moll. This aria consists of three parts. The middle part of the aria starts with modulation to a distant es-moll, and strings tremolo sul ponticello gives the music another shade of anxiety and disturbance. Abay shares the news to the people about Aidar being poisoned. And again, the brass have punctuated figuration, the further development is taken to modulation to H-dur. Abay is full of determination, thrives for a just punishment for the one who is responsible for that. After Abay's aria the people are grieving, and as if cursing the offender all together "Kara zhuz!"

As complex of a challenge for the conductor and vivid of a scene in the opera is wailing-aria of Azhar. Zhoktau-wail. Arpeggio of the harp, a tender subtle whisper of strings tremolo, dimmed con sordina of the violins and violas, replicas of the solo tune from the winds — all that a pianissimo. Lament singing of the vocals express the shades and rage of emotions of the heroine, her soul's grief, unbearable anguish and pain.

Basically the conductor should highlight the soloist, both here and in all arias and solo episodes of the opera. That is, to dimm the orchestra subtly, to communicate the soul state of the heroine through the orchestral colors and shades, and thus becoming an active witness of the action. This is why the demands to the conductor are so vital and critical: exceptional musical skills, delicate ear, unmistakable memory, broad outlook. Despite the young age of Alan Buribayev, he fully meets these criteria, for his interpretation of the great «Abay» opera has sounded freshly and sincerely.

As important is the conductor's technique, a tool for communicating the nuances, dynamics, character and image content. Analysing the working moments during staging of the opera, we can witness how A. Buribayev applies a certain kit of conducting gestures for each of the opera heroes. That is, he does not just show tacts, indicating the start of sounding, nuances and dynamic, he also conducts the images and characters of the heroes. Alan Buribayev's art demonstrates his ability to connect each of the performers to the music with invisible links, and this connection has a double dynamics: «conductor — artist — conductor». It is not as important for him that he is watched, it is important for him that he sees and watches and senses each, has a moment to connect with the performer, feel their emotional state and in a way could attuned to them.

Undoubtedly, one article cannot express everything that happens in the opera, but we consider it important to stress that the conductor should speak with the means of music,

preparing their own interpretation not just as a lifeless framework, but as if improvising, being «here and now». Then our feel of it will be fresh, and the performance will be natural. One of the main tools for the conductor is the dynamic element of the score: temp, agogics, a unique tempo-plan of the opera. It is thanks to these means, without changing a note in the score, the conductor may influence the events of the opera, creating even more drama tension, highlighting and bringing soloists to a more determined image, or, showing their figure from a completely different angle.

References

1. *Стрелер, Дж.* Театр для людей. Мысли записанные, высказанные и осуществленные. – М.: Радуга, 1984. – 310 с.
2. Композиторы Казахстана [Текст] : [творческие портреты композиторов Казахстана] / сост. Н. С. Кетегенова ; ред. А. С. Нусупова. – Алматы: Алматы-Болашак, 2012. – 360 с.
3. *Бейсалиева, Д.* Некоторые вопросы музыкальной драматургии оперы А. Жубанова и Л. Хамиди «Абай» // Вопросы истории и теории музыки Казахстана. Алма-Ата: Онер, 1984. – С. 180-196.
4. *Асафьев, Б. В.* Об опере : избранные статьи / Б. В. Асафьев. – Ленинград: Музыка, 1985. – 343 с.
5. Юрий Симонов // Журнал «Музыкальная жизнь» 2016 №7,8. – С. 82-86
6. *Хайкин, Б.Э.* Беседы о дирижерском ремесле. – М.: Советский композитор, 1984. — 240 с.

References (transliterated)

1. *Streler, J.* Teatr dlá lúdej. Mysli zapisannye, vyskazannye i osušestvlennye. – M.: Raduga, 1984. – 310 p.
2. Kompozitory Kazahstana [Tekst] : [tvorčeskie portrety kompozitorov Kazahstana] / sost. N. S. Ketegenova ; red. A. S. Nusupova. – Almaty: Almaty-Bolašak, 2012. – 360 p.
3. *Bejsaliev, D.* Nekotorye voprosy muzykal'noj dramaturgii opery A. Žubanova i L. Hamidi «Abaj» // Voprosy istorii i teorii muzyki Kazahstana. Alma-Ata: Oner, 1984. – P. 180-196.
4. *Asaf'ev, B. V.* Ob opere : izbrannye stat'i / B. V. Asaf'ev. – Leningrad: Muzyka, 1985. – 343 p.
5. Ūrij Simonov // Žurnal «Muzykal'naâ žizn'» 2016 №7,8. – P. 82-86
6. *Hajkin, B.Ė.* Besedy o dirižerskom remesle. – M.: Sovetskij kompozitor, 1984. — 240 p.

А. Жұмат

А.ЖҰБАНОВ ПЕН Л.ХАМИДИДЫҢ “АБАЙ” ОПЕРАСЫНДАҒЫ ДИРИЖЕРЛІК ИНТЕРПРЕТАЦИЯ МӘСЕЛЕЛЕРІ

Түйіндеме: Мақалада А.Жұбанов пен Л.Хамидидың «Абай» операсы мысалында дирижердың опералық партитурамен жұмысының маңызды аспектілері қаралады. Дирижер жұмысының нәтижесі болып саналатын опера қойылымы мен оның опера интерпретациясындағы өзіндік ерекшеліктері және субъективті және объективті қырлары сөз етіледі. Музыканы хәм оның мазмұнын түйсініп қабылдау, әр дирижердың әрбір мазмұндық бейнені жетілдіруі музыкалық материалдың, оркестрлік бояудың жаңаруына әкеліп соғады, сайып келгенде шығарманы тыңдарманға (оркестр үшін де) жеткізе білу шеберлігіне байланысты. Партитураның динамикалық бөлшектері (темп, агогика, операның бірегей темптік жоспары) дирижердің ең маңызды құралы болып табылады. Демек, аталған құралдар арқылы дирижер шығармадағы бірде-бір нотаны өзгертпей музыкалық шығарманың желісіне әсер ете алады. Демек, дирижер үлкен драмалық шиеленісті өрбітіп, немесе керісінше орындаушыларды мүлдем басқа қырынан танытуға дәнекер болатын тұлға.

Тірек сөздер: операны дирижерлеу, опералық партитура, “Абай” операсы, операдағы бейне, опералық драматургия.

А. Жумат

**О ПРОБЛЕМАХ ДИРИЖЕРСКОГО ПРОЧТЕНИЯ ОПЕРЫ
А. ЖУБАНОВА И Л. ХАМИДИ «АБАЙ»**

Аннотация

В данной статье рассматриваются важные аспекты роли дирижера при работе над оперной партитурой, на примере оперы А.Жубанова и Л.Хамиди «Абай», отмечаются основные субъективные и объективные критерии проблематики прочтения оперы, влияющие на конечный результат дирижерского ремесла – постановки оперы. Восприятие музыки и её содержания зависит от способности дирижёра определить и показать слушателю (и, что не менее важно, оркестру) как каждый образ развивается с обновлением материала, сменой оркестровых красок. Динамические элементы партитуры (темп, агогика, уникальный темпо-план оперы) являются важнейшим инструментом дирижёра. Благодаря им, не меняя ни ноты в партитуре, дирижёр может влиять на события в опере, создавая большее драматическое напряжение, подчёркивая и приводя солистов к более определённой образу либо показывая их персонажи с абсолютно иного ракурса.

Ключевые слова: дирижирование оперой, оперная партитура, опера «Абай», образ в опере, оперная драматургия.

Information about author:

Adai Zhumat – 2nd year postgraduate student of Kurmangazy Kazakh National Conservatory. Thesis advisor – Ph.D, associate professor G. Begembetova.

Автор туралы мәлімет:

Жұмат Адай – Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы «Дирижерлау» мамандығының 2 курс магистранты, дирижерлау кафедрасының оқытушысы. Ғылыми жетекшісі – өнертану кандидаты, доцент Г. З. Бегембетова.

Сведения об авторе:

Жумат Адай – магистрант 2 курса специальности «Музыковедение» Казахской Национальной Консерватории им. Курмангазы. Научный руководитель – кандидат искусствоведения, доцент Г. З. Бегембетова.

**ҚР ЕҢБЕК СІңІРГЕН ҚАЙРАТКЕРІ, ПРОФЕССОР
Н.С. КЕТЕГЕНОВАНЫҢ 80 ЖЫЛДЫҒЫНА АРНАЛҒАН
ДӨҢГЕЛЕК ҮСТЕЛ МАТЕРИАЛДАРЫ**

**МАТЕРИАЛЫ КРУГЛОГО СТОЛА
К 80-ЛЕТИЮ ЗАСЛУЖЕННОГО ДЕЯТЕЛЯ РК,
ПРОФЕССОРА Н. С. КЕТЕГЕНОВОЙ**

**MATERIALS OF THE ROUND TABLE
FOR THE 80TH ANNIVERSARY OF RK HONORED WORKER,
PROFESSOR N. S. KETEGENOVA**

МРНТИ 18.41.01

**ҚР ЕҢБЕК СІҢІРГЕН ҚАЙРАТКЕРІ, ПРОФЕССОР
Н.С. КЕТЕГЕНОВАНЫҢ 80 ЖЫЛДЫҒЫНА АРНАЛҒАН
ДӨҢГЕЛЕК ҮСТЕЛ МАТЕРИАЛДАРЫ**

*Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы
(Алматы, Қазақстан)*

Түйін

2017 жылдың 10 наурызында Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясында ҚР Еңбек сіңірген қайраткері, профессор, ҚР ХАА академигі Кетегенова Нұрғиян Сәлімқызының 80 жылдық мерейтойына арналған іс-шара өткізілді.

Н.С. Кетегенова – өзінің бүкіл ғұмырын педагогикалық қызметке, сонымен қатар фольклордан бастап заманауи композиторлардың шығармашылығына дейін қамтыған әртүрлі музыкалық ғылым мәселелерін оқып-үйрету мен насихаттауға арнаған танымал отандық музыкатанушы ғалым. Ғалымның арасында 20-дан астам кітаптары бар Қазақстан композиторларының кәсіби шығармашылығына арналған 200-ге жуық ғылыми және публицистикалық еңбектерінің нәтижесі жарық көрді. Н.С. Кетегенова Қазақстан музыкатану мектебінің қалыптасу тарихы мен дамуына маңызды үлес қосты және қазіргі уақытта Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы қабырғасында өзінің жемісті педагогикалық қызметін жалғастыруда.

Мерейтой қарсаңында «Қазіргі заманғы музыкатанудың өзекті мәселелері» атты Дөңгелек үстел және М. Төлебаевтың аяқталмаған «Қозы-Көрпеш – Баян сұлу» операсының концерттік қойылымы орайластырылды. Дөңгелек үстел бағдарламасында консерваторияның «Композиция», «Музыкатану» мамандықтары студенттерінің хабарламалары, шығармашылық ЖОО және колледж жетекшілерінің, сол сияқты танымал мәдениет қайраткерлерінің құттықтаулары тыңдалды.

Хабарлама тақырыптары баяндамашылардың ғылыми қызығушылықтары мен Н.С. Кетегенова еңбектеріне сүйене отырып, оның арнайы белгіленген сала мәселелері шегінде ғана емес, сонымен қатар іргелес, тіпті өзге салалық зерттеулер үшін де өзектілігі мен қажеттілігін қамтуға арналады.

Тірек сөздер: Нұрғиян Кетегенова, Қазақстанның музыкатануы, музыка тарихы, казак композиторлар.

**МАТЕРИАЛЫ КРУГЛОГО СТОЛА
К 80-ЛЕТИЮ ЗАСЛУЖЕННОГО ДЕЯТЕЛЯ РК, ПРОФЕССОРА Н. С. КЕТЕГЕНОВОЙ**

Аннотация

10 марта 2017 года в Казахской национальной консерватории им. Курмангазы прошли мероприятия, посвященные 80-летию Заслуженного деятеля РК, профессора, академика МАИИ РК Кетегеновой Нурғиян Салимовны.

Кетегенова Н.С. – известный отечественный ученый-музыковед, который всю свою жизнь посвятил педагогической работе, а также изучению и пропаганде различных проблем музыкальной науки – от фольклора до творчества современных композиторов. Результаты отражены почти в 200 научных и публицистических трудах, среди которых более 20 книг, посвященных творчеству профессиональных композиторов Казахстана. Кетегенова Н.С. внесла огромный вклад в историю становления и развития казахстанской музыковедческой школы и продолжает в настоящее время свою плодотворную педагогическую деятельность в стенах КНК им. Курмангазы.

К юбилею были приурочены Круглый стол «Актуальные проблемы современного музыкознания» и Премьера концертной постановки неоконченной оперы М. Тулебаева «Козы-Көрпеш и Баян сулу». В программе Круглого стола прозвучали сообщения студентов и магистрантов консерватории специальностей «Композиция», «Музыковедение», поздравления в адрес юбиляра руководителей творческих вузов и колледжей, а также известных деятелей культуры.

Тематика сообщений была обусловлена как научными интересами докладчиков, так и

стремлением в опоре на труды Н.С. Кетегеновой подчеркнуть их актуальность и востребованность не только в границах проблем, специально обозначенных ею, но и в смежных, а порой и достаточно отдаленных сферах исследования.

Ключевые слова: Нургиян Кетегенова, музыковедение Казахстана, история музыки, казахские композиторы.



**АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ
СОВРЕМЕННОГО МУЗЫКОЗНАНИЯ**

**10 МАРТА
16.00**
Конференц-зал
(пр. Абылай хана, 86)

**КРУГЛЫЙ СТОЛ,
посвященный 80-летию
Заслуженного деятеля РК, профессора
Н.С. КЕТЕГЕНОВОЙ**

Вход свободный
Телефоны для справок:
261 07 12, 272 98 69, +7 701 272 98 69

**MATERIALS OF THE ROUND TABLE FOR THE 80TH ANNIVERSARY
OF RK HONORED WORKER, PROFESSOR N. S. KETEGENOVA**

Abstract

The events dedicated to the 80th anniversary of the Honored Worker of the RK, professor, academician of the MAIN RK Nurgiyana Ketegenova passed in Kurmangazy the Kazakh National Conservatory on March 10, 2017. N. Ketegenova is a well-known Kazakh musicologist, who devoted her entire life to pedagogical work, as well as studying and propagating various problems of musical science – from folklore to the creativity of contemporary composers.

The results of her researches are reflected in almost 200 scientific and journalistic works, including more than 20 books on professional composers in Kazakhstan. N. Ketegenova has made a huge contribution to the history of the formation and development of the Kazakh musicology school and is continuing her fruitful pedagogical activity within the Kurmangazy Kazakh National Conservatory.

The Round Table "Actual Problems of Contemporary Musicology" and the Premiere of the concert performance of M. Tulebayev's "Kozy-Korpesh and Bayan Sulu" unfinished opera were timed to the jubilee. The program of the Round Table included reports of students and undergraduates of the Conservatory of "Composition" and "Musicology" specialties, congratulations to the jubilee of heads of art universities and colleges, as well as famous cultural figures.

Subjects of messages were conditioned both by the scientific interests of the speakers, and by the desire to emphasize their relevance not only within the boundaries of problems specifically identified by N. Ketegenova, but also in related, and sometimes rather remote, areas of research in reliance on the musicologist's works.

Keywords: Nurgiyana Ketegenova, musicology of Kazakhstan, music history, Kazakh composers.

ДОРОГАЯ АЛТЫН САЛИМОВНА!

Примите мои самые теплые и искренние поздравления с Вашим юбилеем!

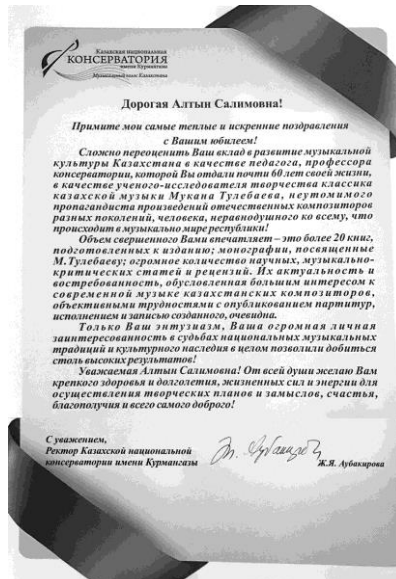
Сложно переоценить Ваш вклад в развитие художественной культуры Казахстана в качестве педагога, профессора консерватории, которой Вы отдали почти 60 лет своей жизни, в качестве ученого-исследователя творчества классика казахской музыки Мукана Тулебаева, неутомимого пропагандиста произведений отечественных композиторов разных поколений, человека, равнодушного ко всему, что происходит в музыкально мире республики!

Объем свершённого Вами впечатляет – это более 20 книг, подготовленных к изданию; монографии, посвященные М. Тулебаеву; огромное количество научных, музыкально-критических статей и рецензий. Их актуальность и востребованность, обусловленная большим интересом к современной музыке казахстанских композиторов, объективными трудностями с опубликованием партитур, исполнением и записью созданного, очевидна.

Только Ваш энтузиазм, Ваша огромная личная заинтересованность в судьбах национальных музыкальных традиций и культурного наследия в целом позволили добиться столь высоких результатов!

Уважаемая Алтын Салимовна! От всей души желаю Вам крепкого здоровья и долголетия, жизненных сил и энергии для осуществления творческих планов и замыслов, счастья, благополучия и всего самого доброго!

Ректор Казахской национальной консерватории
имени Курмангазы, Народная артистка РК,
профессор Аубакирова Ж.Я.



АРДАҚТЫ НҰРҒИЯН (АЛТЫН) СӘЛІМҚЫЗЫ!

«Астана Опера» Мемлекеттік опера және балет театрының ұжымы атынан білімділік пен шеберліктің, тектілік пен ұлтжандылықтың, қарапайымдылық пен ұлылықтың, шабыт пен арманшылдықтың берік тоғысқан 80 жылдық абыз мерейтойыңызбен Сізді шын жүректен құттықтаймын!

Құрманғазы атындағы Ұлттық консерваториясында, оның аспирантурасында түбегейлі білім алып, ұстазыңыз академик Ахмет Жұбановтың бел шәкірті ретінде оның өмірлік және кәсібилік ұстамын бағдар етіп алдыңыз. Қажымас, талмас еңбегіңіз бүгінгі

күні жемісті де жеңісті мәреге жетті: Сіз қазақтың кәсіби музыкасы шежіресін жасаушылар ішіндегі дарабоз бірегейі атандыңыз!

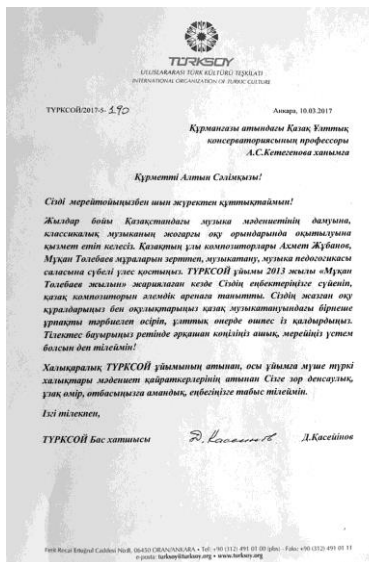
Жаңа елордамыздағы «Астана Опера» театры 2013 жылы Мұқан Төлебаевтың «Біржан – Сара» туындысымен ашылғанда және ұлы композитордың аяқталмаған «Қозы Көрпеш – Баян сұлу» операсымен Астана көрермендерін таныстыруда Сіздің шынайы қамқорлығыңызға, риясыз көмегіңізге куә болдық. Бұл бойыңыздағы асыл қасиетіңіздің ғажап көрінісі!

Сіз жарты ғасырдан астам еңбек еткен Құрманғазы атындағы Ұлттық консерваториядан білім алып, аялы алақаныңыздан ұшырған шәкірттеріңіз бүгінгі күні Қазақ Елінің түкпір-түкпірінде еселі де еңселі еңбек етуде.

Сіздің Мұқан Төлебаев, Ахмет және Ғазиза Жұбановтар, Евгений Брусилковский, Еркеғали Рахмадиев, Мансұр Сағатов т.б. отандық композиторлардың өмірі мен шығармашылығы туралы ғылыми еңбектеріңіз бүгінгі күні жас ұрпақтың сүйсіне, құлшына оқитын рухани азығына айналды.

Осынау дүбірлі де күмбірлі Мерейтой Күні Сізге бақытты ғұмыр, сарқылмас шабыт, ұрпағыңызға табыс пен амандық тілеймін.

Құрметпен, «Астана Опера» театры ұжымы атынан *Ғалым Ахмедьяров*.



Дорогая Алтын Салимовна!

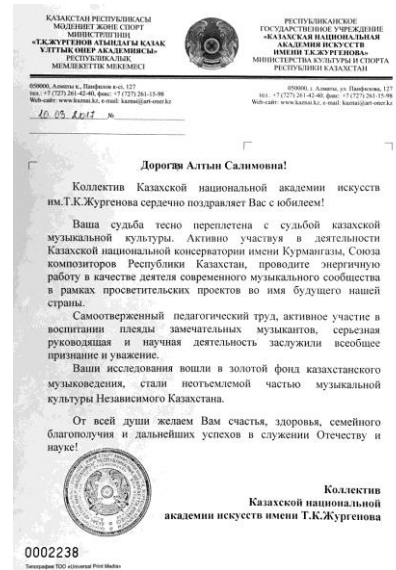
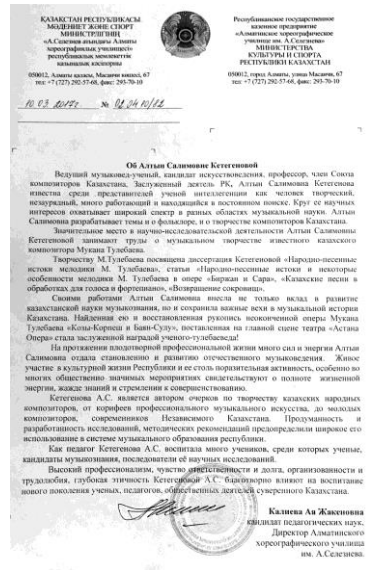
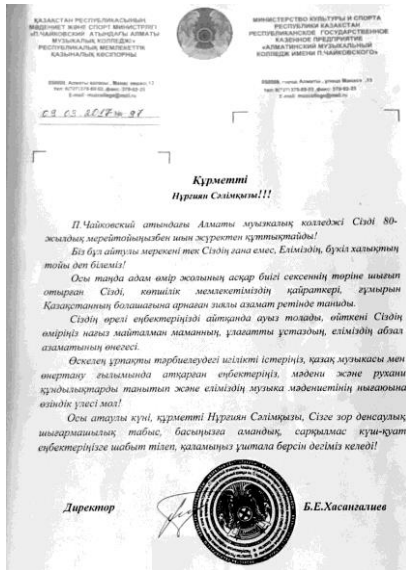
Поздравляю Вас с юбилейной датой и присвоением почетного звания. Мне – представителю уходящего поколения композиторов – хочется сердечно поблагодарить Вас за многолетнюю пропаганду творчества композиторов Казахстана и пожелать Вам простого человеческого счастья и долгих лет деятельной жизни на благо музыкальной культуры страны.

С уважением, *Бакир Баяхунов*, композитор.

Дорогая Алтын Салимовна!

От души поздравляю с замечательным юбилеем! Желаю творческого долголетия, неиссякаемого энтузиазма и энергии. Пусть бесконечно увеличивается количество благодарных Вам учеников.

С уважением, *Айгуль Малькеева*,
член Американского общества музыкальных инструментов.
(AMIS – American Musical Instrument Society), New York.



Поздравляя юбиляра – несравненную Алтын Кетегенову, я вспоминаю наше с ней студенчество, а также и сотрудничество в родной ALMA-MATER!!!

Уже тогда, снискав репутацию человека исключительно отзывчивого и доброжелательного, она выделялась направленностью своего пути «вперед и вверх». Это чутко уловил ее научный руководитель Ахмет Жубанов, который до самой своей кончины воспитывал в ней качества профессиональной состоятельности и целеустремленности. Он и предупредил весь ее последующий, теперь уже полувековой путь. Когда она в 1968 году выпустила первый сводный справочник СК Казахстана, именно он понял, что из этого труда, как из зерна колос, будут возвращены богатые плоды всей ее творческой жизни. Сегодня она выступает в облике Мэтра – автора большого числа художественных акций, монографий и статей, которые служат действенным подспорьем для музыкантов не только Казахстана, а и России. Вся ее жизнь овеяна нескончаемыми идеями, инициативами и фантазиями, которые, как правило, обретают «плоть». Сегодня Алтын настойчиво продвигает идею создания музея национальной музыкальной культуры. И она, кажется, тоже близка к реализации.

Когда-то Аркадий Райкин говорил, что для него самой большой трагедией была бы ситуация: «Меня не надо, а я есть». Алтын Салимовна продолжает не только мечтать, а и воплощать свои мечты в жизнь. Поэтому в качестве некоего тоста в день юбилея, я желаю своему давнему другу – дорогой Алтын, чтобы и в дальнейшем ты была «Есть!» и чтобы тебя всегда было «Надо!».

С любовью и почитанием, Евгений Трёмбовельский.

Дорогая Алтын Салимовна,
поздравляю Вас от всей души с Юбилеем!

Впервые я встретилась с Вами, когда начала работать в Алматинской консерватории. Это был 1980-й год. Вы всегда отличались внимательностью к молодым, интересовались их жизнью и творчеством, будь то студенты или педагоги.

Когда в 1990-е годы мы вместе начали работать над учебником «Казахская музыкальная литература», между нами завязалось тесное общение, которое продолжается до сегодняшних дней. В то время мы даже жили в квартале друг от друга и вечерами прогуливались вместе с семьями в окрестностях, а иногда я и моя семья угощались в Вашем доме пирогами...

Для казахской музыкальной культуры Ваше музыковедческое Слово и Ваш многолетний педагогический труд внесли огромный вклад. Я рада, что Вы сегодня получаете признание и благодарность за весь Ваш неустанный труд.

Вообще Ваше поколение музыковедов особенно отличается творческой активностью и плодотворностью. А в деле изучения и пропаганды творчества композиторов Казахстана, пожалуй, Вам нет равных! Вы делаете это с таким энтузиазмом, с такой любовью к композиторам, что интерес к новой музыке продолжается. Сегодня Вы уже стремитесь охватить творчество самого молодого поколения и в этот музыковедческий процесс вовлекаете многих своих коллег и молодых ученых.

Наше профессиональное и человеческое общение не теряется. Нет, нет, да и звонит мой телефон, и я слышу голос Алтын Салимовны, который трудно прервать...

Алтын Салимовна, примите искренние поздравления и пожелания крепкого здоровья, чтобы Вам удалось осуществить все, о чем Вы мечтаете, чтобы Вы были счастливы в успехах и счастье своих детей и внуков!

Ваша *Умитжан Джумакова.*



Уважаемая Алтын Салимовна!

Примите искренние поздравления по случаю Вашего юбилея! Преданность своему делу в Вашей профессиональной деятельности в пространстве музыкально-теоретического образования, музыковедения, педагогической работы, исследований в области искусствоведения, а также музыкально-общественной деятельности на протяжении десятилетий снискали большое уважение Ваших коллег – музыковедов, деятелей культуры, исполнителей, магистрантов, большого количества выпускников-студентов, и, конечно, композиторов нашей Республики, творчеству которых Вы посвятили годы и десятилетия своего жизненного труда, столь важного и необходимого для культуры и искусства нашей страны и продолжаете работать, несмотря ни на какие сложности и трудности.

Ваши работы востребованы в стенах колледжей, вузов, музыкально-общественных организаций, а также нашли отражение в театрально-сценическом воплощении, как возрождение почти утерянных шедевров наследия профессионального композиторского творчества.

Құрметті Алтын Салимовна! Пожелания здоровья, благополучия, творческого вдохновения – это значимая часть выражения высокого уважения к Вам – Вашей трудоспособности, жизненной мудрости и оптимистичного мироощущения!

С уважением, *Серик Еркимбеков, композитор.*

Г. Бегембетова¹

к. иск., декан факультета музыкознания и менеджмента

*¹Казахская национальная консерватория им. Курмангазы
(Алматы, Казахстан)*

О НАУЧНО-ПЕДАГОГИЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ Н. КЕТЕГЕНОВОЙ

Сегодня мы собрались по поводу замечательного юбилея профессора, Заслуженного деятеля Республики Казахстан, кандидата искусствоведения Кетегеновой Алтын Салимовны!

Наш юбиляр принадлежит к той когорте отечественных ученых-искусствоведов, которые всю свою жизнь посвятили педагогической работе, а также изучению и пропаганде самых различных проблем музыкальной науки – от фольклора до творчества современных композиторов.

Заслуженный деятель Республики Казахстан, кандидат искусствоведения, профессор, академик Международной академии информатизации, член Союза композиторов Казахстана, почетный работник образования Республики Казахстан, обладатель звания «Мәдениет қайраткері» Министерства культуры и информации РК, обладатель многих правительственных наград – это лишь небольшая толика признания профессиональных качеств Кетегеновой Алтын Салимовны, внесшей огромный вклад в историю становления и развития казахстанской музыковедческой школы и продолжающей в настоящее время плодотворно вести педагогическую работу в стенах Казахской национальной консерватории им. Курмангазы.



Алтын Салимовна Кетегенова родилась 16 февраля 1937 года в г. Аягузе Семипалатинской области. Детство, как и у многих ее сверстников, родившихся в 30-е годы, было нелегким. Отец – Салим Галиевич Кетегенов – по ложному обвинению в конце 1936 года был арестован и отправлен в ссылку на Дальний Восток сроком на 7 лет, а после досрочного освобождения в 1941 году ушел на фронт, и в 1943 году погиб в бою в районе Тульской области. Мама – Рахима Мусиновна – осталась одна с тремя детьми.

Шло время, Алтын Салимовна и ее сестра Маргиян учились в школе. Однажды в эту школу приехала Лазарева Вера Ильинична, директор и преподаватель школы-интерната при консерватории (ныне колледж им. К. Байсеитовой). Вера Ильинична прибыла с целью отобрать талантливых детей для учебы в этой спецшколе. Прослушав всех, она выбрала несколько человек, и, в том числе сестер Кетегеновых: Маргиян стала обучаться в классе хореографии, а Нургиян в классе фортепиано. Нургиян Салимовна и по сей день вспоминает с чувством огромной благодарности Лазареву Веру Ильиничну за ее

профессионализм, добрейшее сердце, человечность. Если бы не участие Лазаревой, как отмечает сама Нургиян Салимовна, то неизвестно как бы сложилась ее дальнейшая судьба.

По окончании школы, были годы учебы в консерватории, при завершении которой Алтын Салимовна защитила дипломную работу по теме «Народные истоки оперы М. Тулебаева «Биржан и Сара»». Нужно отметить, что эта работа получила заслуженное признание и высокую оценку членов Государственной комиссии, в которую входили ректор консерватории, профессор, композитор К. Кужамьяров, композитор Е. Брусиловский, музыковеды В. Дернова, Н. Тифтикиди и др.

После успешного окончания консерватории Алтын поступила в аспирантуру, где под руководством академика Ахмета Куановича Жубанова начала работу по теме будущей диссертации – «Народно-песенные истоки мелодики М. Тулебаева». После успешной защиты в 1967 году, Алтын Салимовна вернулась на работу в консерваторию, и в этом же году была принята в члены Союза композиторов Казахстана.

Вся дальнейшая научно-исследовательская деятельность А.С. Кетегеновой связана с важнейшими достижениями казахской музыки – это проблемы фольклора и народно-профессионального искусства, а также творчество современных композиторов нашей республики. Результаты ее исследований обозначены во множестве публикаций, содержание и цели которых весьма разнообразны. Рецензии разного назначения, в том числе на теле- и радиопередачи, оперные спектакли, отзывы на дипломные и диссертационные исследования, выступления на конференциях самого разного уровня и семинарах – все это своего рода хроника, отражающая становление и развитие казахстанской музыкальной культуры.



Особым объектом многолетних исканий Нургиян Салимовны явилось творчество композитора, Народного артиста СССР и КазССР Мукана Тулебаева. Труды Кетегеновой Н.С. охватывают весь сложный и многосторонний спектр творчества М. Тулебаева – историко-теоретические, этнографические и текстологические вопросы, пути формирования личности и мировоззрения композитора, его внутренний мир, мысли и чаяния. Одним из первых серьезных трудов молодого ученого, посвященных творчеству М. Тулебаева, явился этнографический сборник «Мақпал», вышедший в 1979 году, включающий 100 песен в записи Мукана Тулебаева на казахском и русском языках. В 1983 году Кетегеновой Н.С. совместно с композитором Гризбилом Г. была произведена музыкальная редакция оперы М. Тулебаева «Биржан и Сара» вып. 2, а в 1992 году в свет вышел сборник статей по творчеству М. Тулебаева, посвященный его 80-летию. Наконец,

в 1993 году Нургиян Салимовна издала свою монографию «Жизнь и творчество Мукана Тулебаева», которая явилась по существу первым серьезным исследованием искусства композитора как неординарной личности, как яркого художника.

Отсчет своей педагогической деятельности Нургиян Салимовна ведет с 1958 года, когда, будучи еще студенткой, она преподавала основы музыкальной грамоты на режиссерском отделении. За 60 лет преподавательской работы в консерватории, ею накоплен огромный опыт ведения лекционных и практических занятий по общепрофессиональным дисциплинам – гармонии, сольфеджио, элементарной теории музыки – для студентов всех специальностей, которые имеются в нашем вузе.

В разные годы Алтын Салимовна являлась деканом историко-теоретического факультета, заведующей кафедрой. Многие годы она была председателем ГЭК. Профессором Кетегеновой Н.С. подготовлен ряд методических и учебных пособий, под ее руководством были успешно защищены дипломные работы музыковедов и кандидатские диссертации.

С 1999 года Алтын Салимовна начала большую и кропотливую работу над созданием серии книг о современных композиторах Казахстана. Привлекая многих музыковедов-исследователей к данному проекту, свою роль Алтын Салимовна видела, в первую очередь, в написании биографических разделов, а также в сборе, систематизации и редакции всей рукописи. Отличительной особенностью этих книг стала их доступность не только профессиональным музыкантам, но и широкому кругу читателей.

На сегодняшний день издано 20 книг, посвященных композиторам Казахстана – Евгению Брусиловскому, Мукану Тулебаеву, Еркегали Рахмадиеву, Капану Мусину, Мансуру Сагатову, Газизе Жубановой, Ахмету Жубанову и многим другим авторам.

Хотелось бы отметить, что будучи представителем музыковедческой школы старшего поколения, Алтын Салимовне посчастливилось быть современницей и библиографом нескольких поколений композиторов Казахстана. Она имела с ними личные беседы, присутствовала на премьерах их новых сочинений, участвовала в творческих вечерах и обсуждениях тех или иных опусов этих авторов. И вот, спустя несколько десятилетий, Алтын Салимовна имеет возможность писать о них, об их творчестве, сравнивая слушательское восприятие и общественный резонанс во времени.



13 марта 2016 года, благодаря тому, что Алтын Салимовна сохранила ноты незавершенной оперы «Козы-Корпеш и Баян Сулу», сделала их редакцию, состоялась постановка данного произведения в театре «Астана опера».

Можно смело утверждать, что в казахском музыковедении до настоящего времени не было других примеров такой высокопрофессиональной пропаганды достижений национальной музыки для широкой аудитории и для специалистов.

Творчество Алтын Салимовны Кетегеновой на протяжении всего ее жизненного пути и по сегодняшний день неразрывно связано с педагогикой, и сегодня профессор Кетегенова ведет научное руководство магистерскими диссертациями в консерватории.

Вот такая интересная и насыщенная жизнь у нашего дорогого профессора Кетегеновой Алтын Салимовны. И сегодня мы желаем ей, в первую очередь, крепкого здоровья, неиссякаемого интереса к жизни, новых благодарных учеников!



Выступление Г.З. Бегембетовой

М. Оспанов¹

студент 3 курса специальности «Композиция»

*¹Казахская национальная консерватория им. Курмангазы
(Алматы, Казахстан)*

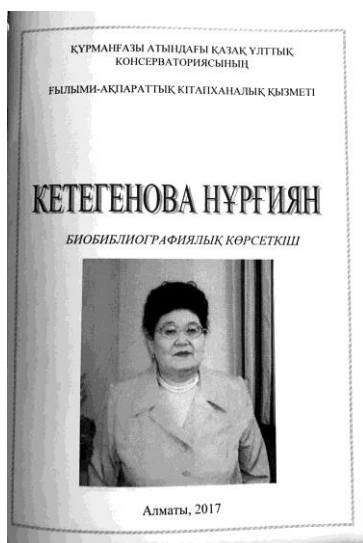
О СТАТУСЕ «НАЦИОНАЛЬНОГО КОМПОЗИТОРА» В ОТЕЧЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЕ НАЧАЛА XXI ВЕКА

Во все времена музыка сопровождает человечество и, подобно зеркалу, отражает чаяния своих современников. В зависимости от вопросов, которые ставила перед человеком эпоха, менялись задачи, и, соответственно, формы бытования музыкального искусства. Менялась и роль композитора.

В истории казахской музыки, да и музыки вообще, существует не так много книг, написанных композиторами о своей профессии. Речь идет не о теоретических трактатах о законах полифонии и гармонии, не об автобиографических записях, письмах или набросках, а о рассуждениях композиторов, посвященных смыслу и цели своей деятельности, об общих принципах сочинительства, логике и профессиональном мышлении. Это и социология профессии с ее прагматикой, и этика с эстетикой, и даже философия. Меня как композитора часто волновал вопрос: “Какова на сегодняшний день роль «национального композитора» в отечественной культуре начала XXI века?”.

Бесспорно, одной из самых ярких фигур в этом плане является классик казахской музыки, один из основоположников профессиональной музыкальной культуры Казахстана – Мукан Тулебаев.

Пытаясь глубже раскрыть суть моего вопроса, неслучайно наткнулся на сборник статей Н.С. Кетегеновой приуроченный к 60-летию Союза композиторов Казахстана “Славный сын песенного края” [1]. Неслучайно, поскольку в сборник помещены статьи, раскрывающие творческий облик композитора, эстетические принципы его творчества, а также (что не менее важно и интересно) воспоминания и высказывания о нем ведущих работников культуры России, Казахстана, композиторов, друзей и родственников. Лично у меня большой интерес вызвала статья, написанная У.Р. Джумаковой – “Размышления о творческой судьбе композитора и проблеме личностного в музыке”. Эта, можно сказать, “смелая” в каком-то смысле статья была написана давно (в 90-е годы), но изложенный в ней материал остается актуальным и по сей день. Ведь по прошествии 20-и лет проблемы, затрагиваемые в этой статье, касающиеся творческой судьбы национального композитора, так и остались неизменными.



Из статьи определенно понятно, что эстетическая ситуация творческой деятельности Тулебаева обусловлена факторами личностными и общественными. По словам У.Р. Джумаковой, творческие импульсы шли не от сознания своего “я”, а от понимания того, что лежит вне субъекта отражения. Это соотношение обусловлено общими художественными тенденциями, характерными для музыкальной культуры Казахстана того периода, ведь на момент деятельности М. Тулебаева историко-культурная деятельность со своей системой ценностей была связана с корнями национальной традиции опосредовано.

Остановлюсь на 2-х позициях:

1. Связь композитора и государства;
2. Поляризация европейской и казахской традиций.

Общественные мотивации творчества М. Тулебаева усугублялись действием внутренних законов в тот период, следствием чего явилась сильная конкретизация идейно-содержательного слоя в произведениях, характерная для 3-ей четверти XX-го века, например – кантата “Огни коммунизма”. По словесному тексту и образной символике она отражает запросы социально-политического характера, и даже не смотря на то, что ее музыку оценили весьма положительно, а прежде всего национальное своеобразие, все же контекст возоблада над эстетической составляющей. Проявление личностного очень опосредовано. Другие произведения крупной формы так же не свободны от идеологических ограничений музыкального искусства тех лет. В этом отношении показательна опера и “Биржан и Сара”, где (цитирую): “социальная значимость творческих импульсов композитора проявилась в том, что и Жанбота, и Жиенкул, и муллы как неотъемлемые “атрибуты” феодализма, выступают носителями отжившего,

старого, т.е. не отражена культурная миссия той социально-исторической эпохи в жизни казахского народа.

Выдвижения интересов выше ценностей проявляется также в отношении к двум взаимодействующим традициям. В первую очередь – в осознании европейской, ставшей жанровой основой композиторских опусов, где творческое мышление композитора направлено на “стереотипные установки, на копирование драматургических решений, канвы сюжетов, жанрового типа оперы, вплоть до отдельных гармонических, фактурных и других оборотов”. На подсознательном уровне конфликт личного и общественного влечет противопоставление двух взаимодействующих традиций, хотя усилия композиторов направлены на их соединения. Поэтому проблема синтеза остается открытой, т.к. их невозможно соединить как по содержанию и форме, национальному и интернациональному, при этом такая ситуация будет неразрушимой до тех пор, пока существует сама поляризация.

Таким образом, очевидно: эстетическая ситуация которого складывалась не в пользу самораскрытия художника. И творчество М. Тулебаева тому пример, поскольку в нем острее и конкретнее, чем у кого-либо, наблюдается типичное соотношение рассматриваемых позиций, что и позволило показать на его примере характерность данного соотношения.

Композитор как личность должен осознать свое назначение. Индивидуальное самовыражение, самосознание личности не должно “наталкиваться” на одномерность культуры, в которой на всех уровнях творчества преобладает общественное, а личное не востребовано. В таких случаях от художника требуется не то, что он и только он может дать, а то, что нужно данной музыкальной культуре, выражающей определенный исторический интерес.

Все это заставляет задуматься: характерен ли для нас компромисс, “жертвование” личными мотивами творчества ради общественных. Каждый художник в отдельности, возможно, не осознал эту “жертву” и не осознает, считая должным, не у всех она проявлялась в такой мере, чтобы об этом можно было говорить и исследовать.

Конечно, в каких-то смыслах, а именно: гражданском, политическом, экономическом такой компромисс можно понять и найти рациональное зерно, но, как точно сформулировано в книге – эстетическое подменяется функциональным.

Исходя из реалий сегодняшнего дня, государство не включает автора в определенные рамки, но так как мы живем в эпоху рыночных отношений, композитор, его творчество становятся чрезвычайно уязвимыми в нашей социокультурной среде.

Так называемый «рынок сбыта» произведений и их исполнение, будь то камерное, хоровое или симфоническое, напрямую зависит от тех структур, которые финансируют творчество композитора. А ведь главным, так сказать, «спонсором» композитора выступает государство. Такова практика всех без исключения развитых стран. Именно к ней, к действенной поддержке государства мы должны стремиться. В идеале творец должен быть независимым эстетическим лидером общества, а нашим композиторам приходится приспосабливаться к тем форматам, которые продиктованы средой-форматом субкультуры.

Композитор перестал быть центральной фигурой музыкального процесса. Судьба композитора, пишущего академическую музыку, зависит от исполнителя и дирижёра. Социально-культурная среда нашего общества выводит творчество композитора на путь самоокупаемости, то есть на путь выживания. Создается впечатление, что композитор должен быть одновременно продюсером, содержащим оркестр, и дирижёром, а лучше всего владельцем концертного зала со всеми обслуживающими структурами. Но возможно ли это, а главное – нужно ли? О творчестве в таких условиях говорить сложнее. И мы возвращаемся опять к тому, с чего начали. Композитору нужна государственная поддержка как творцу новой национальной культуры. Он должен чувствовать свою востребованность обществом.

Подводя итог, я завершу свое выступление словами автора статьи: «основой его, в каких бы историко-культурных условиях не находился художник, являются личностные устремления, индивидуальные особенности, отличающие каждого и создающие оригинальное, неповторимое как продукт художественной деятельности».

М.-В. Дин¹

студентка 3 курса специальности «Композиция»

*¹Казахская национальная консерватория им. Курмангазы
(Алматы, Казахстан)*

К ВОПРОСУ О ДАЛЬНЕЙШЕЙ ТРАЕКТОРИИ РАЗВИТИЯ КАЗАХСКОЙ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ КОМПОЗИТОРСКОЙ ШКОЛЫ

Биографический материал по композиторам Казахстана (практически всех поколений), собранный Нургиян Салимовной Кетегеновой, по сей день служит ценным источником фактической информации, которая превосходно подходит как в образовательных, так и в исследовательских целях.

Автор данной статьи, выбрав композицию как специальность обучения в КНК им. Курмангазы, нашел для себя интересным сопоставление целей, условий творчества и некоторых аспектов проблематики композиторской школы Казахстана первого ее поколения и самого последнего, «подрастающего».

Анализ исторических фактов и сделанные из них выводы, на мой взгляд, являются наилучшим способом прогноза одной из возможных траекторий дальнейшего развития казахской профессиональной композиторской школы.



Одна из немаловажных особенностей культуры (и не только музыкальной) Казахстана заключается в резком и эволюционно непоследовательном «скачке» в сторону развития. Подобный шаг сквозь время, в прочем, как и любой другой переломный исторический момент, повлек за собой ряд негативных последствий. Однако, именно благодаря отсутствию последовательности в развитии, произошло, можно сказать, фантастическое наложение эпох друг на друга.

Как известно, любая композиторская школа, любой музыкальный стиль в большей или меньшей степени имеют фольклорные корни, представляющие собой тот ценнейший первоисточник, вокруг которого, подобно центру притяжения, вращается музыкальное искусство, отдаляясь только на ограниченную дистанцию, как планеты от Солнца.

До начала процесса музыкальной институционализации казахская земля уже имела достаточно сильную традиционную школу музыкального мастерства, которая достигла своего апогея относительно незадолго до формирования школы современного типа. Фольклорный пласт казахской земли, на момент совершения «шага сквозь время», был чрезвычайно богат, и, если можно так выразиться, популяризован, т.к. искусство в казахской степи было относительно доступным для каждого. Авторы и произведений было великое множество, но лучшие имена и мелодии были на слуху у людей, что создавало некий принцип «народной выборности», который также отражался во властной структуре казахского народа.

Исторически доказано, что при попытке внедрения иностранных образцов культуры и искусства, происходит неизбежное смешение локального и инородного, что, в свою очередь, создает новый, доселе невиданный гибрид, воспринимаемый как нечто абсолютно самостоятельное (К примеру, следствием попытки насильственного внедрения французского языка англо-саксам стал современный английский язык, по существу, представляющий собой смесь англо-саксонского и французского языков; или блюз, созданный чернокожими рабами, которых насильно обращали в христианство и заставляли петь церковные хоралы).



Подобная практика не обошла и Казахстан советского периода, в который начинает формироваться и развиваться профессиональная композиторская школа. Казахский фольклор и европейский академизм далеко не сразу органично слились воедино в музыке казахстанских композиторов [2].

Во времена преподавания Ахмета Куановича Жубанова в музыкально-театральном техникуме «...главным тормозом в учебном процессе было мнение отдельных специалистов, считавших домбру и кобыз устаревшими инструментами – они, де, «воспевают феодализм», «поэтому студенты должны обучаться только на общеевропейских инструментах».

Критическое отношение подобных «специалистов» к фольклорному пласту продолжительное время держало «на повестке дня» тему о профессионализме и дилетантстве в казахской музыке, о чем в своих «Воспоминаниях» Е. Брусиловский пишет: «Бесписьменная народная симфоническая музыка существовала в Казахстане с древнейших времен. Разве музыкальное образование делает композитора профессионалом? И, наконец, разве народный музыкант, всю жизнь посвятивший музыкальному творчеству и достигший высокого, виртуозного уровня профессиональной игры на домбре и создавший великолепные образцы домбровой музыки, блистающий

подлинным профессиональным мастерством и тонким пониманием оригинального мира, разве такой деятель является дилетантом? Бесписьменность – социальное зло, а не показатель низкой духовной культуры».

Конфликт фольклорного и академического начал в музыкальном искусстве Казахстана XX века, как двух противопоставленных друг другу ипостасей, разрешился только в работах тех музыковедов и композиторов, которые, объективно принимая во внимание недостатки обеих сторон и не умаляя их достоинства, сумели прийти к разумному компромиссу. Следствием этого является то, что музыкальное наследие мэтров казахской профессиональной композиторской школы представляет собой синтез академического (сквозь призму русского) и фольклорного начал.

Ярчайшим тому примером, несомненно, является сам «Евгений Григорьевич Брусиловский [, который] вошел в историю музыкальной культуры Казахстана как один из основоположников профессионального творчества европейской традиции нового направления, появившегося в среднеазиатских республиках в 30-е годы XX столетия. Это направление наряду с профессионализмом индивидуального композиторского творчества ориентировано на глубинные взаимопроникновения, связи традиционной национальной народной музыки с достижениями мировой музыкальной культуры европейского типа».

На основе синтеза фольклорного и академического начал был создан прочный фундамент казахской профессиональной композиторской школы. Принципы этого синтеза использовались композиторами всех ее предшествующих поколений, и используются по сей день самыми молодыми.



*Музыковеды-коллеги: А.З. Темирбекова, Б.Г. Ерзакович, К.Ф. Кирина,
Н.С. Кетегенова, С.А. Кузембай, Л.И. Гончарова (слева направо).*

Однако, на данном этапе самое юное поколение композиторов Казахстана переживает период нового кризиса. Корни этой проблемы связаны с тем, что музыка Казахстана, да и Советского Союза в целом, не имела такой четкой дифференциации на музыку как на части массового или элитарного искусства. В отличие от Европы, в которой, собственно, и возникли эти условия, четкого многожанрового и многостилевого разделения.

Первоначальная недоступность искусства широким общественным кругам, на мой взгляд, и обусловила дальнейшее его разделение на элитарное и массовое. В Казахстане же, напротив, искусство было относительно унифицировано и тесно связано с жизнью и

бытом степного народа, который выступал в роли самого беспристрастного судьи, выбирающего лучшее из множества.

Подобную ориентацию на широчайшую целевую аудиторию сохраняют и первые композиторы профессиональной школы, жанры творчества которых охватывали как массовую, так и элитарную музыку.

Тем не менее, с развитием средств связи и телекоммуникаций, с расширением количества и качества источников информации и ее видов, «посылка» из Европы с музыкальной стилиевой дифференциацией достигла своего казахстанского адресата. И, если у композиторов первого поколения было всего два основных ингредиента для творчества, то у подрастающего поколения их уже три – фольклор, академизм и массовая музыка. Ко всему прочему, каждый из этих ингредиентов за время доставки обзавелся внушительным «потомством» дифференцируемых стилей и жанров.

Посему выбор направления и траектории личного формирования и развития для каждого молодого казахстанского композитора становится личным выбором, основывающимся на индивидуальных особенностях, личных интересах и предпочтениях. Но, несмотря ни на что, одним из решающих факторов в выборе индивидуального направления остается принцип «народной выборности», который заставляет композиторов сознательно или интуитивно обращать свой взор в сторону широкой аудитории, которая по ряду причин из трех ингредиентов наиболее тяготеет к массовой музыке.

Как фольклорный и академический пласты развивались автономно до момента воссоединения в творчестве первых профессиональных казахстанских композиторов, так и в нынешнее время уже гибридный академический пласт развивается во мнимой независимости от массовой музыки. Автономность академического и массового направлений на данном этапе не позволяет им открыто и полноценно заимствовать друг у друга ряд возможностей и достижений, однако, в творчестве представителей обоих течений явно проявляются признаки оппонентов.

Вполне вероятно, что казахская композиторская школа на данный отрезок времени находится на пороге синтеза фольклорного, академического (западно-европейского) и массового начал с переоценкой пропорций этих ингредиентов, т.к. для отечественной композиторской школы жизненно необходимо оставлять пальму первенства фольклорному пласту, пользоваться достижениями академического и принимать во внимание находки массового.



*З.К. Коспаков, Г.Н. Бисенова, Б.Г. Ерзакович, Л.И. Гончарова, С.А. Кузембай (1 ряд);
Н.С. Кетегенова, А.З. Темирбекова, Б.И. Каракулов, З.И. Жанузакова, К.Ф. Кирина (2 ряд).*

Л. Балмагамбетова¹

студентка 3 курса специальности «Музыковедение»

*¹Казахская национальная консерватория им. Курмангазы
(Алматы, Казахстан)*

38 ЛЕТ СПУСТЯ: О МУЗЫКАЛЬНО-ЭТНОГРАФИЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ Н. КЕТЕГЕНОВОЙ (на примере сборника «Макпал»)

Известно, что главным объектом многолетних исканий Н.С. Кетегеновой является творчество композитора М. Тулебаева. В своих работах музыковед охватила весь спектр его творчества. И среди таких трудов Н.С. Кетегеновой – этнографический сборник «Макпал» [3].

В ходе знакомства со сборником «Макпал», сразу возник ряд вопросов: о названии, составе песен и содержании. Почему сборник называется «Макпал»? Почему сборник поделен на два раздела? Почему преобладает количество песен Акана Сери, Биржана Сала и Жаяу Мусы? Через эти вопросы возник интерес к личности композитора и народного певца Косымжана Бабакова.

Для меня композитор М. Тулебаев впервые открылся своей новой гранью как этнограф. В процессе изучения я узнала то, что народные песни композитор записывал полагаясь на свою память. Это значит, что долгое время М. Тулебаев вынашивал песни внутри себя, и они приобрели свой вариант бытования и преломления в дальнейшем в его творчестве, отражая индивидуальный музыкальный язык композитора. Это подтверждает и предисловие, написанное к сборнику, где указано, что 6 песен из 100 встречаются в опере «Биржан и Сара», некоторые из них композитор обрабатывал, так же отдельные интонации звучат в мелодике некоторых произведений.

Через этот сборник можно почувствовать с каким глубоким уважением относился композитор к творчеству народного исполнителя К. Бабакова. Есть информация, что композитор записывал песни непосредственно от самого певца. Не случайно, что второй раздел сборника полностью посвящается его творчеству. К. Бабаков является учеником Газиза Файзоллы, которого, в свою очередь, высоко ценил сам Акан Сери. Отсюда и стало понятно, почему сборник несет в себе название песни Акана.

Затем возник ряд следующих вопросов: в чем представляется ценность этого сборника? И для какого круга пользователей он понадобится?



*Будущие коллеги: Ж. Кдырниязова, Л. Балмагамбетова, МиХва-Виктория Дин,
М. Оспанов, Н.С. Кетегенова, В. Кутенко, Я. Кременцова (слева направо).*

В конце предисловия автор обозначает ответы на эти вопросы, но насколько они оправдываются в практике? Я решила узнать это у самих педагогов и учащихся. Затем начала сравнивать с другими песенными и фольклорными сборниками и обнаружила, что отсутствуют комментарии к песням, которые являются немаловажной информацией для фольклористов. Встречаются так же некоторые неточности в записях песен, из-за этого этот сборник менее востребован педагогами и учениками именно народного факультета.

В целом, данный сборник представляет собой ценность в контексте тщательного изучения творчества композитора – Мукана Тулебаева, помогает глубоко осознать особенность музыкального языка и вырисовывает более полный и обобщенный портрет казахского композитора.

В других работах музыковеда о М. Тулебаеве многогранную личность композитора Алтын Салимовна характеризует целостно: как творца музыки, этнографа, дирижера, педагога и общественного деятеля. В этом видна глубина погружения в работу, преданность своему делу, чувствуется добросовестность и профессионализм. Это дает нам, растущему поколению, наглядный пример подхода к самой работе и показывает как нужно работать.

Очевидно, что раз делалась и делается такая работа, значит был опыт. Это указывает на недостаток нынешней системы нашего образования: что, возможно, мы не готовы, не имеем опыта заниматься такой работой, т.е. есть желание ехать в фольклорные экспедиции, записывать народные песни, но нет практики.

В процессе знакомства со сборником начинаешь понимать, насколько нелёгок путь музыковеда. Перед каждым из нас стоит выбор: какой областью музыковедения заниматься и чему посвятить себя, насколько актуальна будет твоя идея, будет ли по достоинству оценена твоя работа, будет ли работа иметь ценность спустя годы.

В заключение хотелось бы сказать, что привычная для многих соотносительность имен Мукана Тулебаева и Алтын Салимовны после ознакомления с музыкально-этнографическим сборником «Макпал» для меня оказалась обогащенной новыми пластами.

Огромная благодарность организаторам за предоставленную возможность принять участие в праздновании юбилея Н.С. Кетегеновой. Многие из присутствовавших отметили, что такая преемственность поколения придала живость круглому столу. Что касается студентов, это позволило нам ближе прикоснуться к той эпохе, погрузиться в ту жизнь интеллигенции, культуры. Конечно же, это ощущение от присутствия в атмосфере среди высокого уровня образованности останется в нашей памяти на долгие годы.

В. Кутенко¹

студентка 3 курса специальности «Музыковедение»

*¹Казахская национальная консерватория им. Курмангазы
(Алматы, Казахстан)*

КУЛЬТУРНЫЙ ДИАЛОГ ФРАНЦИИ И КАЗАХСТАНА

Человек постоянно находится в коммуникации с кем-либо. При общении запускается несколько процессов взаимодействия. *Информационный*, предполагающий обмен информацией индивидов, в свою очередь запускает *процесс взаимопонимания и сопереживания*, а затем подключается *процесс взаимовлияния* друг на друга.

Оценивая, сравнивая, критикуя со своей жизненной позиции, человек то, что ему знакомо, воспринимает как свое, а неизвестное, новое – как чужое. Подобным образом происходит процесс взаимодействия социума, обмен деятельностью и культурными «богатствами» различных национальных культур. Оппозиция «свое – чужое» в культурологической концепции мирового масштаба впервые была предложена и

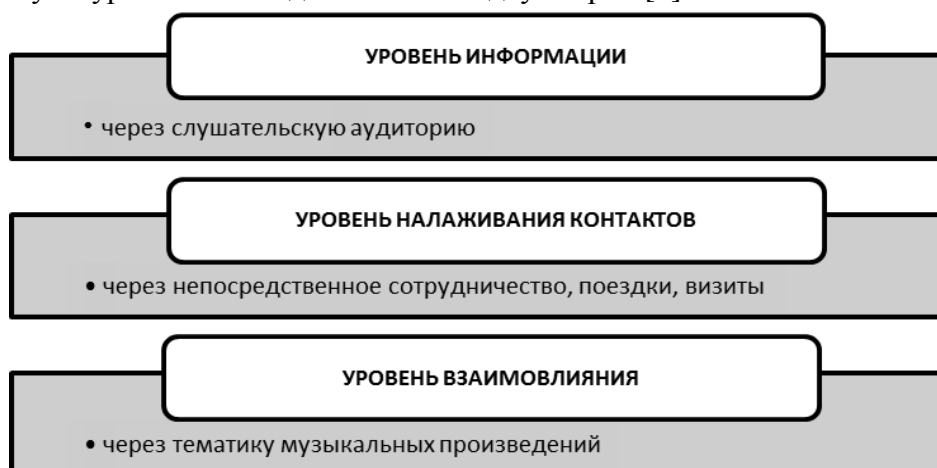
обозначена русским культурологом Бахтиным М.М. Она обеспечивает прямой интерес к чужим культурам, материальной и духовной жизни разных народов.

Несмотря на то что, начиная с XX века наблюдается тенденция мирового унифицирования стран в быту, мышлении и т.д., тем не менее ядро каждой культуры так или иначе сохраняется. То, что «выкристаллизовывалось» под влиянием природы страны, ее климата, пищи, языка, искусства, сейчас представляет собой особую ценность. А нынешнее состояние мира, находящегося в процессе глобализации и интеграции, еще больше расширяет горизонты межкультурной коммуникации.

Как сообщает в своей монографии музыковед, магистр искусствоведения Недлина В.Е.: «...XXI в. подводит нас к ситуации интереса западно-европейских стран к самобытной казахской культуре. Мы уже встречаемся с примерами претворения казахского материала в произведениях таких зарубежных композиторов, как Питер Чайльд (США) – рапсодия «Воспоминания из райских гор», Эн Ли Бэрон – кантата «Молчание великой степи», В. Линден (Германия) – «Ертен» («Завтра») для ансамбля народных инструментов, Карл Дженкинс (Великобритания) – концерт для скрипки с оркестром «Сарықыз» (Имя девушки), вокально-симфоническая поэма «Тлеп» и симфония «Шакарим», Ю. Авиталья (Израиль – Италия) – мультимедийная композиция «Медленные горизонты».

Обучаясь в Казахской национальной консерватории им. Курмангазы, уже в самом учебном процессе, в различных дисциплинах, мы косвенно обращаем свой взгляд к данной проблеме диалога культур: через «Народное творчество» – соприкасаясь с культурами, близкими нашей (киргизской, узбекской, якутской, монгольской, тувинской, азербайджанской, туркменской и т.д.); предмет «Музыка Востока» расширяет границы познания, демонстрируя перед нами локальную культуру стран Азии (Египта, Китая, Кореи, Японии, Индии, Турции, Монголии и т.д.); в курсе «История казахской музыки» мы видим непосредственное взаимодействие Казахстана и России. «Некоторые казахские народные композиторы лично встречались с представителями русской прогрессивной интеллигенции, собиравшими материалы о казахской культуре и музыке», в то же время сами «... знакомились с русскими народными инструментами, песнями и музыкой». Результат – «в музыку казахского композиторского творчества стали проникать новые интонации, новые ритмы. Это «новое слово» обогатило музыкальный словарь казахских композиторов, стало словом дружбы и, прежде всего, дружбы с русским народом» (А.К. Жубанов).

В поиске ответа на вопрос о диалоге культур между Казахстаном и Францией была просмотрена учебная и монографическая литература. Примечательно, что сквозь последовательность самостоятельных творческих портретов разных композиторов, представленных в книгах, подготовленных к изданию Алтын Салимовной, проступили факты, на основе которых на конкретных примерах оказалось возможным показать три уровня межкультурного взаимодействия этих двух стран [4]:



Рассмотрим каждый предлагаемый уровень подробнее. Говоря о слушательской аудитории, в этом контексте, подразумевалось следующее: творческие коллективы Казахстана, гастролируя за рубежом, неизбежно включают в программы своих выступлений произведения отечественных композиторов, тем самым «пропагандируя» наше искусство. Так, на мировых подмостках Франции высокую оценку получили полные национального своеобразия произведения композитора Ермурата Усенова. Ряд своих песен посвятил французским слушателям Ескендир Хасангалиев. Многие сочинения Адила Бестыбаева, утвердившись в репертуаре исполнительских коллективов, с восторгом принимаются и исполняются на международных и республиканских фестивалях духовой и симфонической музыки, в том числе и Франция.

Так, мы можем увидеть, как вследствие пробуждения культурного интереса, возникает потребность и в тесном сотрудничестве. Показательными в этом плане являются концерты джазовой музыки Едила Хусаинова, где, в сейшне с французскими джазменами, в его исполнении звучал каурсын сырнай (флейта, изготовленная из пера птицы).

Новые горизонты для творчества открывают всевозможные поездки за рубеж. Сюда, безусловно, стоит отнести поездку Актоты Раимкуловой в знаменитое французское Ателье URIC («Информационное полиагогическое оборудование») – центр музыкальных компьютерных технологий, результатом чего стало рождение инновационного произведения – дуэта компьютера и виолончели – «Душа шамана». Увлечение Гульжан Узенбаевой камерной музыкой в 1997-2000 гг. подтолкнуло ее к поездке на проходивший в городе Прад (Франция) ежегодный Международный фестиваль камерной музыки.

Более глубокий подход к взаимодействию просматривается уже на качественно ином уровне, уровне «текстов», т.е. через тематику музыкальных произведений, создаваемых отечественными композиторами. Так, например, перу Виктора Миненко принадлежит обработка французской пастушеской песни для мужского хора и ударных инструментов (1989). Ерулан Канапьянов является автором камерно-инструментального произведения «Вспоминая Францию» (1998) – пьесы-ностальгии, которую композитор написал с особой любовью. В симфонической поэме «Толғау» А. Раимкуловой (2005) влияние происходит уже на композиционном уровне. Здесь пропорции разделов выстраиваются в соответствии с системой пропорций французского архитектора Ле Корбюзье.

Итак, в экспонировании форм культурного диалога между Казахстаном и Францией, в опоре на книги Алтын Салимовны, в данной статье, в большей мере раскрывается, прежде всего, отечественная фактология, охватывающая промежуток времени со второго поколения композиторов до наших дней. Однако, при этом обнаружилось, что в ее изданиях содержатся сведения, которые таким же образом могут быть извлечены, представлены и проанализированы в связи с процессом взаимодействия и с другими западно-европейскими странами (США, Италия, Испания и др.). В этом проявилась новая и неожиданная грань многочисленных творческих портретов композиторов Казахстана.

Н. Нуридин¹

магистрант 1 курса специальности «Композиция»

*¹Казахская национальная консерватория им. Курмангазы
(Алматы, Казахстан)*

ДЕТСКАЯ ТЕМАТИКА В ТВОРЧЕСТВЕ БАХЫТЖАНА БАЙКАДАМОВА

Пять лет назад вышел в свет первый том будущего трехтомника Алтын Салимовны Кетегеновой, куда вошли творческие портреты композиторов Казахстана. Следует отметить ее тщательную работу в сборе материала для биографий, в составлении списка

произведений, в описании музыкального языка «героев» сборника на основе анализа избранных сочинений. Поэтому данная книга является одним из ценных источников информации о композиторах Казахстана, особенно для меня как магистранта.

В очерках ею создан краткий, обобщенный портрет Б. Байкадамова, представляющий его жизнь и творчество [5].

Как известно, за свою плодотворную и яркую жизнь Бахытжан Байкадамов успел оставить богатое наследие в истории композиторской школы Казахстана. Его можно охарактеризовать как ярчайшего представителя вокальной и хоровой музыки, как создателя жанра хорового кюя. Кроме того, поскольку он был педагогом по математике, то последние годы жизни работал в области музыкальной акустики, изучал и улучшал народные музыкальные инструменты.

Такие песни, как «Домбыра» (слова И. Есенберлина), «Девушка-водовоз» (слова Н. Шакенова), «Почтальон» (слова Н. Шакенова), произведения для солистов, смешанного хора, танца и симфонического оркестра «Саяхатта», «Вечер на жайляу», сюита для хора «Мы любим родину», сюита на казахские народные темы и многие другие заслужили любовь народа за яркость музыкального языка, свою легкость и «веселость», опирающиеся на элементы народного песенного юмора. Первые обработки Байкадамова для исполнения а сарелла многих кюев казахских композиторов для домбры, как пишет Алтын Салимовна, «открыли богатейшие возможности жанра хорового кюя».

Другая, но не менее важная заслуга композитора связана с созданием произведений для детской и юношеской аудитории. Среди песен этого направления широко известны игриво-танцевальный «Айгөлек» (слова Н. Баймухамедова), колыбельная «Бесік жыры» (слова Жамбыла), наполненные теплотой и лиризмом «Менің папам» (слова М. Алимбаева), «Біз Отанның бөбегі» (слова Ж. Саина), «Жастар жыры» (слова Ж. Молдағалиева), «Оқушы жастар жыры» (слова Б. Искакова), «Бөбегім» (слова З. Жуматовой), «Темиртау жастарынын ани». Тематика этих песен, авторами поэтических текстов которых являются известные казахстанские поэты, обширна. Если одни песни имеют назидательный и воспитательный характер, то другие песни передают позитивный взгляд молодежи в будущее, показывая ее энергию, силу и патриотическое стремление защищать свою родину. Как характеризует композитора Алтын Салимовна «В создании молодежных песен он видел свою главную задачу, поскольку его всегда окружала молодежь, да и сам он был всегда подтянутым, по-юношески стройным и подвижным».

Репертуар Байкадамова на детскую тему можно разделить условно на две группы. Первая – это песни, которые предназначены для исполнения детьми. В основном, тематику таких песен составляют образы, вызывающие особую психологическую реакцию у детей – родители, любимая игрушка или же конкретная эмоция – чаще радость.



На юбилее Б. Байкадамова

К таким песням можно отнести его «Бесік жыры» на слова Жамбыла, где композитор использует простые вокальные приемы, а также избегает усложнения фактуры аккомпанемента с помощью «пустых» аккордов. Поскольку она предназначена для детского исполнения, то ее диапазон ограничен октавой, сведены к минимуму и интервальные скачки. Использование таких «пустых» интервалов, как квинты и кварты с октавой, а также квинто-октавный ход аккомпанемента, не загружает мелодическую палитру, создавая успокаивающую и убаюкивающую атмосферу.

Вторая группа песен – это песни о детях, которые в силу своей сложности предназначены для исполнения взрослыми. Им скорее всего присущ назидательный, воспитательный характер, это – обращение взрослых к детям. Приведу пример из песни «Бөбегім» на слова З. Жуматовой:

Есте сақта мамаңның,
Сүйіп айтқан, ей, өлеңін.

В отличие от песен первой группы, здесь используются более сложные приемы композиторской техники. Ритмический органичный пункт у фортепиано, вызывающий ассоциации с маршем, будто бы говорит «запомни, дитя, запомни», а лирическая мелодия, звучащая на фоне этого ритма, подтверждает мастерство композитора соединять, казалось бы, различные по существу жанры. В силу этого, практически все сочинения Байкадамова, несмотря на жанровые различия, будь то простая детская песня или же сложная по форме сюита для симфонического оркестра, характеризует лирика.



Ознакомившись с очерком о творчестве Бахытжана Байкадамова, я для себя выделил моменты, связанные с темой моей диссертации – «Детский балет «Маленький волшебник Ерлік Бақа» Нуридина Нурасыла в контексте проблемы музыки для детей». Поэтому меня заинтересовали сочинения Байкадамова, предназначенные для детской аудитории. И в этой связи я, опираясь на материал очерка, попытался осуществить анализ некоторых из его песен.

Несмотря на то, что для Алтын Салимовны главным композитором является Мукан Толебаев, она обращается к творчеству и других композиторов. В отношении Бахытжана Байкадамова было подчеркнуто, что в процессе сочинения своих произведений он отталкивался от таких моментов, как простота и стремление быть понятным народу.

Поэтому его известные песни и хоры, которые продолжают звучать, останутся в классической казахстанской музыке навечно. А нам, молодым композиторам Казахстана, необходимо через изучение его творчества, стремиться обогатить и развить нашу музыкальную культуру.

Ж. Кдырниязова¹

Магистрант I курса специальности «Музыковедение»
¹Казахская национальная консерватория им. Курмангазы
(Алматы, Казахстан)

СЛОВО И МУЗЫКА: ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ВО ВРЕМЕНИ

Нургиян Салимовна Кетегенова – музыковед-исследователь с большой буквы, современник нескольких поколений композиторов, свидетель рождения произведений, вошедших в золотой фонд казахстанского музыкального искусства.

Ее книги стали подспорьем для широкой аудитории: от молодых ученых, стоящих в начале своего пути, до читателей – любителей музыки. Собрать по крупицам разрозненные сведения о композиторах и объединить их в единое целое – это кропотливая и поистине «ювелирная» работа. Не случайно, ее серия книг о композиторах оказалась первым в истории нашей республики изданием подобного масштаба, действительно монументальным и по замыслу, и по воплощению.

Особое место в данной серии занимает исследование, посвященное выдающемуся деятелю, профессору, первой женщине-композитору в Казахстане Газизе Ахметовне Жубановой, приуроченное к ее 75-летию [6].

«Жизнь в искусстве» – это сборник статей, в котором показаны разные грани ее дарования – композиторского, педагогического, музыкально-критического, общественно-значимого... В нем представлены работы музыковедов, коллег, современников, родных и близких людей.



В общении с Г. Жубановой



Вокальное творчество композитора освещено в двух статьях. В одной из них автор, Любовь Даменовна Федянина, обращается к трем романсам Жубановой на стихи Олжаса Сулейменова. По ее мнению, все три миниатюры – «Черный беркут», «Из травы я взлетела», «Черный жаворонок» – являются ярким примером тождественности символов «птица» и «женщина»: «За простым, в художественной практике распространенным сопоставлением «молодая женщина – птица» стоит более опосредованное, но ясно узнаваемое... метафорическое построение «птица – женщина – поэт».

Подчеркнута автобиографичность цикла Г.А. Жубановой, нашедшей в поэтических строках О. Сулейменова отклик в своей судьбе.

В этой связи закономерным предстает изучение метафорического ряда «птица – женщина – композитор» на новом материале, обогащающем тему претворения поэзии О. Сулейменова в творчестве композиторов Казахстана.

В статье Бахыт Жакуповой «Вокальная лирика Жубановой. К вопросу семантики образов» дана обобщенная картина вокального творчества в целом, показана его жанровая палитра. Более подробно останавливаясь на балладе «Красный гонец и черный гонец» на стихи О. Сулейменова, исследователь проводит параллели между формами казахской и европейской музыки.

Показательна последовательность, избранная составителем сборника: от обобщенного представления о вокальной лирике Г. Жубановой в работе Б. Жакуповой к более углубленному погружению в мир образов поэзии в статье Л. Федяниной.

Это логика, целесообразная для восприятия материала (комфортная для читателя) выдержана в композиционной структуре сборника и в целом.

Для последующего изучения произведений композиторов Казахстана, основанных на поэтических образах Олжаса Сулейменова, перспективным, а главное результативным является обращение к другим книгам профессора Н.С. Кетегеновой.

Очевидно, что для будущей работы так же будут важны воспоминания близких людей, коллег и родственников, которые обогащают облик композитора с разных сторон. Это одна из весомых составляющих, в изданиях, опубликованных Нургиян Салимовной.

Таким образом, можно с уверенностью говорить о том, что «Жизнь в искусстве» под редакцией Нургиян Салимовны Кетегеновой – это не только полноценное раскрытие творческого облика композитора Газизы Ахметовны Жубановой, но и исчерпывающая информация для исследователей разных направлений, актуальная и по сей день.

Запечатлеть творческие портреты деятелей искусства на века для будущих поколений – это задача не из легких, предполагающая наряду с определенным уровнем профессионализма, беспристрастность, объективность. И, сейчас, спустя годы, можно сказать, что эта задача блестяще, «ювелирно», выполнена Нургиян Салимовной.



С. Б. Жаманбаевым



Я. Кременцова¹

Магистрант 1 курса специальности «Музыковедение»

*¹Казахская национальная консерватория им. Курмангазы
(Алматы, Казахстан)*

К ВОПРОСУ О КОНЦЕРТНЫХ ПОСТАНОВКАХ ОПЕРНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ

В музыкальной практике существует немало исторических примеров доработок, редакций, завершений неоконченных произведений ушедших композиторов другими творцами. Это традиция, достойная уважения. В числе вышеупомянутых можно говорить

о таких шедеврах, как «Борис Годунов», «Хованщина» М.П. Мусоргского, «Князь Игорь» А.П. Бородин, «Турандот» Дж. Пуччини, «Доктор Фауст» Ф. Бузони, «Лулу» А. Берга, которые благодаря усилиям других композиторов дополнили мировое музыкальное наследие.

Это явление также получило свое отражение в казахской музыкальной литературе. Опера М. Тулебаев «Козы Корпеш – Баян Сулу» оказалась неоконченной. После создания «Амангельды» М. Тулебаев искал темы для последующих своих опер. На этом пути он создаёт фрагменты «Нияз и Раушан» (по либретто И. Есенберлина), «Песня дружбы» о просветительской деятельности И. Алтынсарина. Однако после долгих размышлений он останавливается на народной легенде «Козы Корпеш – Баян Сулу».

Напомним, что эпос, как и былины, сказания, легенды – одна из неисчерпаемых страниц, пласт древней культуры, к которой во все времена обращались композиторы. В XIX-XX века это было одной из прогрессивных традиций, которой следовали Р. Вагнер, Н.А. Римский Корсаков, Б. Сметана, Я. Сибелиус, У. Гаджибеков, К. Чавес и многие другие. По мнению исследователей, эпосу «Козы Корпеш – Баян Сулу», встречающегося у целого ряда тюркских народов, более 700 лет. Наиболее раннее обращение к источнику – четырехактная драма Г. Мусрепова (1939), послужившая основой для оперы М. Тулебаева. Также данный эпос положен в основу балета Е. Брусиловского «Козы Корпеш – Баян Сулу» (1966) и Е. Рахмадиева – поэмы-сюиты «Козы и Баян» (1972).

При жизни композитором был завершён лишь клавир первой картины. В использованном первоисточнике М. Тулебаев устранил длинноты, текст в опере значительно сокращается. Сюжет композитор несколько изменяет, делая акцент на главной сюжетной линии. Музыковед и исследователь Н.С. Кетегенова систематизировала весь архивный материал композитора, а также сделала сбор и подтекстовку, а в 1993 году композитор С. Еркимбеков создал оркестровку найденных фрагментов. Такова история сохранившейся первой картины оперы «Козы Корпеш – Баян сулу» [7].

20 декабря 2013 года в концертном варианте силами студентов Казахского Национального университета искусств (КНУИ) в Астане состоялось первое исполнение сохранившейся картины оперы. А в марте 2016 года в Гос. театре оперы и балета «Астана Опера» завершённая картина была поставлена в концертном исполнении под руководством дирижёра Р. Баймурзина и режиссера Е. Тойкенова. Исполнительский состав – М. Ислямова (Баян), Б. Есимханов (Карабай), Ж. Шыбыкпаев (Кодар), Р. Балакишиев (Айдар), Ж. Тапин (Жантык). В будущем режиссёр Е. Тойкенов планирует осуществить сценическую постановку оперы.

Казахская государственная
КОНСЕРВАТОРИЯ
Искусств имени Мухомеджан
Сейталиева

10 МАРТА
18.00
Малый зал им. А. Нурмаганова
(ул. Алтынсарина, 93)

**ПРЕМЬЕРА
КОНЦЕРТНОЙ
ПОСТАНОВКИ**
неоконченной оперы М. Тулебаева
«Козы-Корпеш и Баян сулу»

Исполнители:
Баян – Акбота Серинболлова
(опера, магистрант Турус, ул. Браймон С.)
Жантык – Руслан Совет
(тенор, 4 курс, ул. Аманжол Ж.)
Айдар – Мырзабек Каримуллаев
(тенор, 4 курс, ул. Аманжол Ж.)
Кодар – Айбек Канатбек
(баритон, 4 курс, ул. Хашабаев А.)
Карабай – Меңирман Абдрахманов
(бас, 3 курс, ул. Живайш А.)

Смешанный хор Ю.Сим. Нурмаганова

Художественные руководители:
Базаргали Жаманбаев, Торғын Смайлова

Дирижер: Елмұр Дусебаев
Концертмейстер: Шолпан Умарова

Вход свободный
Телефоны для справок:
261 07 12, 272 98 69, +7 701 272 98 69



10 марта 2017 г. – дата приуроченной к 80-летию кандидата искусствоведения, профессора Н.С. Кетегеновой премьеры концертной постановки в Алматы, в Малом зале имени А. Жубанова Казахской национальной консерватории. Художественные руководители – Народный артист РК, профессор, лауреат Государственной премии РК Б. Жаманбаев и заслуженный деятель РК Т. Смайлова. Дирижер – Е. Дюсебаев, концертмейстер – доцент кафедры ансамблевого искусства Казахской национальной консерватории им. Курмангазы, солистка Государственного ансамбля "Камерата Казахстана" Ш. Унгарова. Исполнители: А. Серикболова – Баян (сопрано, магистрант 1 курса, кл. Бринюк С.), Р. Совет – Жантык (тенор, 4 курс, кл. Аманова Ж.), А. Канатбек – Кодар (баритон, 4 курс, кл. Хавлаш А.), М. Абдрахманов – Карабай (бас, 3 курс, кл. Хавлаш А.) при участии смешанного хора КНК имени Курмангазы.

После премьеры высказывались мнения, что музыка «Козы Корпеш – Баян сулу» по многим параметрам, а именно – по стилю изложения, композиционной технике и гармоническим краскам даже превосходит классическую его оперу «Биржан и Сара».

Стоит поблагодарить и отдать должное труду и альтруизму Н.С. Кетегеновой, сделавшей большую работу для того что бы музыкальное наследие выдающегося казахского композитора получило свое первое исполнение. Возможно, деятельность Н.С. Кетегеновой, в которой мы видим бережное отношение к музыкальной странице прошлого, послужит достойным образцом для следующего поколения.

В каком же состоянии сейчас оперное искусство в то время, когда все современные оперные произведения датируются прошлым веком? Каким образом можно подтолкнуть современных композиторов на создание крупных жанров? Чем «потчует» оперный театр своего зрителя? Какие казахские оперы кроме хрестоматийных образцов сейчас на нашем слуху?

Сегодня большинство оперных театров не выходит за ограниченный круг названий. По словам из интервью с И. Холендером, долгие годы возглавлявшем Венский оперный театр, это так называемый «камеррепертуар» – базовый репертуар из 40 работ, от «Травиаты» до «Тоски». Другие оперы даже самых исполняемых композиторов ставятся редко. Так как репертуар не терпит изменений, постановщики обращаются к режиссерским нововведениям как способу привлечь зрителя. Стоит отметить Государственный академический театр им. Абая, который постепенно продвигается в сторону расширения репертуара. В афишах все чаще появляются новые названия – в феврале этого года театр представил премьеру постановки Г. Жубановой «Енлик-Кебек».



Однако во 2-й половине XX в. «современная режиссура» или так называемый «режиссерский феномен» стал широко распространен в Европе, этой тенденции развития

придерживаются российские оперные театры. Этот подход очень часто демонстрирует расхождение режиссерского видения с авторским замыслом и классическими постановочными традициями, о чем пишут и говорят выдающиеся европейские, русские, казахстанские знатоки оперного искусства, музыкальные деятели, исполнители, режиссеры, дирижеры и критики.

Но таким образом оперный репертуар может просто продолжать накапливать режиссерские «версии». Что же может быть причиной того, что в мировой музыкальной литературе много высокохудожественных, но мало исполняемых произведений? Опера – это крупный жанр, требующий композиторского широкого мазка, крупных деталей, зрелищности. Для постановки новых опер потребуются обновление декораций театра, что связано с бюджетной стороной.

Вероятно, стоит обратить внимание на концертное исполнение оперных произведений. Не случайно многие слушатели, не воспринимающие режиссерские новации, говорят, что предпочли бы «слушать оперу с закрытыми глазами». К тому же, в ряде случаев это помогло бы избежать наслоения разных стилей, эпох и смыслов. Так могла бы решиться проблема несценичных опер, таких, как «Повесть о настоящем человеке» Прокофьева и опер, требующих масштабных декораций – «Садко» и «Сказание о невидимом граде Китеже» Н.А. Римского-Корсакова. Возможно, это позволило бы исполнять малоизвестные образцы, а также обратить внимание казахстанских композиторов к жанрам оперной и симфонической музыки.

Г. Туманов¹

Магистрант 1 курса специальности «Композиция»

*¹Казахская национальная консерватория им. Курмангазы
(Алматы, Казахстан)*

ФЕНОМЕН ВИДЕОИГР И РОЛЬ МУЗЫКИ КАК СВЯЗУЮЩЕГО ЗВЕНА В ИНТЕРАКТИВНОМ ПРОСТРАНСТВЕ

XXI век – время больших скоростей и высоких технологий, время машин и искусственного интеллекта. Время, когда новые технологии с такой скоростью врываются в нашу жизнь, что мы часто не успеваем понять преимущества одних, как появляются новые. Смена массовых интересов в искусстве, начавшаяся в XX веке и ставшая совершенно бесспорной в XXI столетии, отражает колоссальные изменения, произошедшие в образе жизни человека.



Даже таким (появившимся относительно недавно) традиционным выразительным средствам, как кино или телевидение, приходят новые: экспериментальное (виртуальное) пространство, симуляция (моделирование). Так же в жизни современного человека все ярче находит свое отражение такое понятие, как интерактив. Эта тенденция наиболее сильно выражена в различных сферах искусства. Интерактив подразумевает соучастие смотрящего/слушающего/читающего/оценивающего. Человеку уже недостаточно быть сторонним наблюдателем, он становится частью действия.

Тема, которую я бы хотел вынести на круглый стол, многим не знакома, а некоторая часть вовсе открестится от нее как от вида искусства. Это феномен видеоигр и роли музыки как связующего звена в интерактивном пространстве.

Отличие видеоигр от жанра кино или театра

В видеоиграх и виртуальных реальностях нет фиксированной точки зрения на происходящее, свойственной театру, кинематографу, телевидению. Взгляд зрителя на игровой мир опосредован объективом его виртуальной «камеры». «Уникальная особенность интерактивных систем виртуальной реальности – возможность зрителя управлять условной “камерой”. В зависимости от собственных интересов зритель может менять ракурс, план, характер движения камеры, то есть выступать в качестве автора внутрикадрового монтажа».

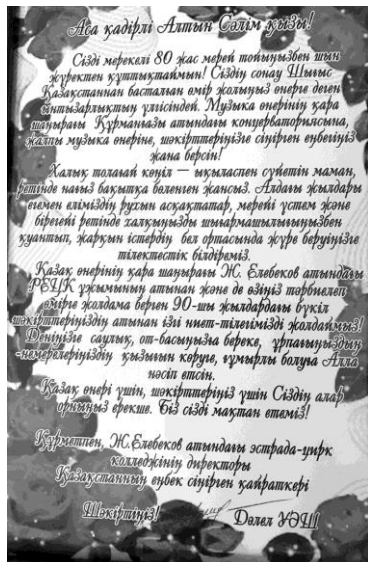
Учитывая, что персонажи в виртуальном мире видеоигры движутся в соответствии с заложенными алгоритмами, а персонаж пользователя (игрока) может быть спозиционирован по-разному, никакой предзаданной визуальной гармонии и пропорции в видеоигровом изображении быть не может. Более того, сами разработчики закладывают методы рандомизации изображения для того, чтобы один и тот же объект не выглядел одинаково со всех позиций. «Благодаря гипертекстовому сюжету в интерактивных мультимедиа существует вариативность пространства и времени: одно и то же событие можно показать многократно, с разных точек зрения, с различными “цепочками” причин и следствий. Причем реципиент может сам выбрать необходимый ему вариант развертывания действий, выстраивая систему альтернативных пространств, времен, миров».

Особенности музыки для видеоигр

Учитывая своеобразную специфику, присущую жанру видеоигр, существует немало особенностей, присущих написанию музыки. Ведь, как говорилось выше, события в видеоиграх можно показать многократно, с абсолютно разных точек зрения и порой даже музыкальный саундтрек, следуя действию игрока, может менять свой характер в той или иной степени в зависимости от виртуальных событий. Основной задачей композитора при написании музыки к видеоиграм, как и, собственно, к кино, является написание хорошо узнаваемой, универсальной темы, помогающей раскрыть и (или) дополнить в некоторой мере игровой процесс. Но если при написании музыки к кино композитор может полагаться на заранее установленную цепочку развития событий, то в написании музыки к видеоиграм у композитора зачастую такой возможности нет. Большую роль в данной ситуации играют действия игрока и его влияние на состояние виртуального мира. И это является сложным и довольно тонким моментом для композитора, которому необходимо разделить роль творца музыки с игроком, который, в свою очередь, управляя игровым процессом, манипулирует так же и звуковым пространством, что зачастую негативно влияет на саундтрек.

Конечно, музыку для видеоигр по большей части можно отнести к коммерческой. И в контексте культурного воздействия этот фактор сегодня имеет скорее отрицательную значимость. Возможно, многие из присутствующих на сегодняшнем мероприятии зададутся вопросом о целесообразности данной темы, но свою задачу я вижу в том, чтобы вызвать интерес, который бы направил научный взор в сторону современных технологий,

имеющих большое влияние на все аспекты жизни, включая искусство и воспитание. Тем более, что видеогры и музыка для них, имея огромную и непрерывно растущую аудиторию, реальную силу своего воздействия, безусловно, в перспективе могут быть задействованы и в положительной культурной значимости а потому заслуживают более подробного и детального изучения.



*А. Бердібай*¹²

Музыкатану және композиция кафедрасының аға оқытушысы,

Т. Жүргенов атындағы ҚҰӨА-ның докторанты

¹ *Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы*

² *Т. Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясы*

(Алматы, Қазақстан)

ӨЗ ЗАМАНЫ МУЗЫКАСЫНЫҢ ШЕЖІРЕШІСІ

Қазақстан Республикасы еңбек сіңірген қайраткері, өнертану кандидаты, профессор Алтын Сәлімқызының есімі республикамыздағы музыкалық өнерді дәріптейтін қауымның ішінде кеңінен белгілі. Шығармашылық жолын сонау 1950-ші ж.ж бастаған ұстаздың еңбегіне ең басты мінездеме берілсе, ол кісіні «Кеңестік дәуірде және одан кейінгі ширек ғасырда академиялық бағыттағы ұлттық музыкамыздағы композиторлық өнер шежірешісі» деп айтуға толық негіз бар.

Өткен ғасырдың 30-шы ж.ж.-нан бастау алған жазба бағытындағы барлық көрнекті композиторларымыздың шығармашылығы қашан да А. С. Кетегенованың назарында болды. Олардың қаламынан шыққан үлкенді-кішілі музыкалық шығармаларға, суреткерлік келбетіне бірде анықтамалық, бірде кең көлемдегі шығармашылық портрет немесе монография ретіндегі еңбектерін арнаған Алтын Сәлімқызы өз заманында дүниеге келіп жатқан музыкалық шығармаларды, олардың жасаушыларын дер кезінде өнер сүйгіш қауымға таныстырып насихаттауға көп күш-жігерін жұмсады. Композиторымызға арналған бірқатар жинақтардың құрастырушысы әрі редакторы болып, өзінің әртүрлі буындағы және әр аймақтағы әріптестері-отандық музыкатанушылармен тығыз-қарым қатынас жасағанда, ғалым-ұстаз музыка авторларының шығармашылық келбетінің кеңірек ашылуын қалады. Олардың кең немесе аз танымал болуына байланыссыз, барынша объективті кәсіби көзқарастың болуына көңіл бөлді. Әсіресе, бір кезде «жас немесе орта буын композиторлары» болып есептелгендіктен, ешбір жинаққа, оқу құралына кірмей қалған, бүгінде аға буын болған композиторларымыздың шығармашылығына мән беріп,

сериялы еңбектер құрастыруы және авторларының бірі болуы – Алтын Сәлімқызы еңбегінің ғылыми-публицистикалық бағытын айшықтайды.

Профессор А. С. Кетегенованы «заманауи ұлттық академиялық музыкамыздың шежіресшісі» деп атауымыздың тағы бір үлкен себебі – ол кісінің көптеген атақты шығармалардың дүниеге келуінің ресми тарихымен қатар, мамандар назарынан тыс қалған, бірақ суреткер психологиясына үлкен әсер еткен фактілерді көп білуі. Ал ол білім бүгінгі мерейтой иесінің өз өмірбаянында сол композиторлармен, олардың жақындарымен әңгіме-сұхбатының немесе жеке оқиғалардың куәсі болғанының нәтижесі болды. Мысалы, аса көрнекті композиторымыз Ғ. Жұбанованың Скрипкаға арналған концертінің Композиторлар Одағындағы алғаш рет тыңдалуына қатысқан жас зерттеуші Алтын Сәлімқызы музыка авторының ерекше толқуын көріп, ол музыканы талқылаудағы түрлі буын өкілдерінің пікірін естіген.



С. И. Утегалиева, Н. С. Кетегенова, С. Ш. Раимбергенова, Г. С. Құспан.

Алтын апай – еліміздің ұлы композиторы Мұқан Төлебаевтың зерттеушісі ретінде бірқатар еңбектердің авторы екені баршамызға белгілі. Композитордың соңғы отыз жылдағы мерейтойлары өткізілген сайын, зерттеуші аталған қайраткер музыкасына арналған монографиялық еңбегін бастапқы күйде емес, тың деректермен байытып, толықтырып шығаруға тырысты. М. Төлебаевтың мерейтойларының республика көлемінде аталып өтуіне А.С. Кетегенованың талай күш-жігері жұмсалды. Композитордың өмірден озуына байланысты орындалмай қалған «Қозы Көрпеш – Баян Сұлу» операсының алғашқы актысының тыңдаушы құлағына жетуін, сөйтіп сахнада жандануын зерттеуші алдына биік мақсат етіп қойып, оның Астанада және Алматыда театрландырылған және концерттік нұсқаларда қойылуы үшін аз еңбектеген жоқ. М. Төлебаевтың туған өлкесіне барып, алыс-жақын адамдарынан композиторға байланысты алынған бірқатар деректер кітап жүзінде жарияланбағандықтан, ол мағлұмат Алтын Сәлімқызының ауызша жеткізген әңгімелері ретінде есімізде қалды. Бұрынғы Кеңес Одағындағы Орталық Азия республикалары музыкасының көрнекті зерттеушісі В. Виноградовтың берген бағыт-бағдарымен алынған А.С. Кетегенованың ғылыми тақырыбы – шығармашылығындағы бір кезеңінің кезекті еңбегі ғана болмады. М. Төлебаевтің шығармашылық жолын егжей-тегжейлі қарастыру-музыкатанушының кәсіби жолының алтын қазығына айналып, ол үшін басқа авторлардың музыкасын зерттеуге жол ашты.

Алтын Сәлімқызы шығармашылығының үлкен және маңызды саласы – Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясындағы студенттерге музыкалық-теориялық пәндерді оқытуымен байланысты ұстаздық жұмыс. Ғалымның есімін кең көлемде танытқан, профессор Ү. Жұмаковамен бірлестікте дайындаған «Қазақтың музыкалық

әдебиеті» [8] және А. Нүсіпова мен Ғ. Бегембетовамен бірге шығарған «Гармония хрестоматиясы» [9] – оқу орындарының әртүрлі буындарына арналғанмен, педагогикалық үлкен тәжірибенің нәтижесі іспеттес оқу үрдісінің қажеттіліктерін толтыруға арналған сүбелі еңбектер болды.

Отандық музыка мәдениетінің академиялық саласын насихаттап, білімі мен күш-жігерін жастарға берген құрметті Алтын апайымызды мерейтойымен құттықтай отырып, мықты денсаулық, қажымас қайрат отбасылық бақыт және шығармашылық табыс тілеймін!

Список литературы

1. «Славный сын песенного края. Композитор Мукан Тулебаев» (К 60-летию Союза композиторов Казахстана). Составитель, редактор и автор ряда статей Н. С. Кетегенова. – Алматы, 1999. – 231 с.
2. **Кетегенова, Н.С.** «Евгений Брусиловский» (К 100-летию со дня рождения композитора). Составитель, редактор Н. С. Кетегенова. – Алматы: «Өнер», 2005. – 160 с.; «Жұбанов А.». Құрастырғандар Н. С. Кетегенова, А. Қ. Омарова. – Алматы: «Өнер» баспасы, 2006. – 200 б. + 16 б. жапсырма.
3. «Макпал» (100 песен в записи Мукана Тулебаева на каз. и русс. языках). Составитель, автор предисловия Н. С. Кетегенова. – Алма-Ата: «Жалын», 1979. – 152 с.
4. Очерки о композиторах Казахстана. Составитель, ответственный редактор А. С. Нусупова. Автор ряда статей – Н. С. Кетегенова. – Алматы: «Алматы-Болашак», 2013. – 608 с.
5. «Композиторы Казахстана. Творческие портреты». Составитель, автор ряда статей Н. С. Кетегенова. – Алматы: «Алматы-Болашак», 2012. – Т. I. – 360 с.
6. «Жизнь в искусстве: композитор Газиза Жубанова». Сборник статей, воспоминаний, отзывов (К 70-летию со дня рождения композитора). Составитель, редактор, автор ряда статей Н.С. Кетегенова. – Алматы: «Өнер», 2003. – 448 с.
7. **Кетегенова, Н.С.** Премьера неоконченной оперы М. Тулебаева «Козы-Корпеш и Баян сулу» // Вестник КНК им. Курмангазы, № 4 (13), 19.12.2016. – С. 36-44.
8. **Джумакова, У.; Кетегенова, Н.** Казахская музыкальная литература 1920-1980. Доп. издание. – Алматы, 2014. – 256 с.
9. **Кетегенова Н.С., Нусупова А.С., Бегембетова Г.З.** Гармония хрестоматиясы = Хрестоматия по гармонии (К 70-летию КНК им. Курмангазы). – Алматы, 2015. – 432 с. – казакша, орысша.

References (transliterated)

1. «Slavnyj syn pesennogo kraâ. Kompozitor Mukan Tulebaev» (K 60-letiû Soûza kompozitorov Kazahstana). Sostavitel', redaktor i avtor râda statej N. S. Ketegenova. – Almaty, 1999. – 231 p.
2. **Ketegenova, N.S.** «Evgenij Brusilovskij» (K 100-letiû so dnâ roždeniâ kompozitora). Sostavitel', redaktor N. S. Ketegenova. – Almaty: «Ôner», 2005. – 160 s.; «Žubanov A.». Құрастырғандар N. S. Ketegenova, A. Қ. Omarova. – Almaty: «Ôner» baspasy, 2006. – 200 p. + 16 b. žapsyrma.
3. «Makpal» (100 pesen v zapisi Mukana Tulebaeva na kaz. i russ. âzykah). Sostavitel', avtor predisloviâ N. S. Ketegenova. – Alma-Ata: «Žalyn», 1979. – 152 p.
4. Očerki o kompozitorah Kazahstana. Sostavitel', otvetstvennyj redaktor A. S. Nussupova. Avtor râda statej – N. S. Ketegenova. – Almaty: «Almaty-Bolašak», 2013. – 608 p.
5. «Kompozitory Kazahstana. Tvorčeskie portrety». Sostavitel', avtor râda statej N. S. Ketegenova. – Almaty: «Almaty-Bolašak», 2012. – T. I. – 360 p.
6. «Žizn' v iskusstve: kompozitor Gaziza Žubanova». Sbornik statej, vospominanij, otzyvov (K 70-letiû so dnâ roždeniâ kompozitora). Sostavitel', redaktor, avtor râda statej N. S. Ketegenova. – Almaty: «Ôner», 2003. – 448 p.
7. **Ketegenova, N.S.** Prem'era neokončenoj opery M. Tulebaeva «Kozy-Korpeš i Baân sulu» // Vestnik KНК im. Kurmangazy, № 4 (13), 19.12.2016. – pp. 36-44.
8. **Džumakova, U.; Ketegenova, N.** Kazahskaâ muzykal'naâ literatura 1920-1980. Dop. izdanie. – Almaty, 2014. – 256 s.
9. **Ketegenova N.S., Nussupova A.S., Begembetova G.Z.** Garmoniâ hrestomatiâsy = Hrestomatiâ po garmonii (K 70-letiû KНК im. Kurmangazy). – Almaty, 2015. – 432 p. – қазақша, орысша.

МАЗМҰНЫ – СОДЕРЖАНИЕ – CONTENTS

МУЗЫКАЛЫҚ ТҮРКІТАНУ ЖӘНЕ ЭТНОМУЗЫКОЛОГИЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ ТЮРКОЛОГИЯ И ЭТНОМУЗЫКОЛОГИЯ MUSICAL TURKOLOGY AND ETHNOMUSICOLOGY

<i>Күзембай С.</i> <i>Кузембай С.</i> <i>Kuzembay S.</i>	Қорқыт Атаның музыкалық мұрасы Музыкальное наследие Коркыт Ата Musical heritage of Qorqyt Ata	6
<i>Қожабеков И.</i> <i>Балмағамбетова Л.</i> <i>Қожабеков И.</i> <i>Балмағамбетова Л.</i> <i>Kozhabekov I.</i> <i>Balmagambetova L.</i>	Вариантность песенного фольклора: модели трансформации мелодических типов (на примере казахской <i>қара өлең</i>) Фольклорлық әндердің өзгеру процесі: мелодиялық типтерінің түрлену модельдері (қазақ <i>қара өлеңдері</i> негізінде) The variance of the folklore song: models of melodic types' transformation (on the example of Kazakh <i>qara olen</i>)	13
<i>Musagulova G.</i> <i>Мұсағұлова Г.</i> <i>Musagulova G.</i>	The study of the issues of recitation in the works of foreign scientists Шетел ғалымдарының еңбектеріндегі речитация мәселелерін оқып үйрену Изучение проблем речитации в трудах зарубежных учёных	21

ҚАЗАҚСТАНДЫҚ МУЗЫКАТАНУ: ӨЗЕКТІ ЗЕРТТЕУЛЕР КАЗАХСТАНСКОЕ МУЗЫКОЗНАНИЕ: АКТУАЛЬНЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ KAZAKHSTANI MUSICOLOGY: ACTUAL RESEARCHES

<i>Недлина В.</i> <i>Недлина В.</i> <i>Nedlina V.</i>	Изоморфизм этнической и композиторской традиций на примере жанра <i>толғау</i> в казахской музыке Қазақ музыкасының толғау жанры мысалындағы этникалық және композиторлық дәстүр изоморфизмі Isomorphism of ethnic and composers' traditions on example of <i>tolgau</i> genre in Kazakh music	27
<i>Мусаходжаева С.</i> <i>Мусаходжаева С.</i> <i>Musahojajeva S.</i>	Опера Ахмета и Газизы Жубановых «Курмангазы»: вопросы авторства и судьбы музыкального произведения в национальной культуре Ахмет және Ғазиза жубановтардың «Құрманғазы» операсы: ұлттық мәдениеттегі авторлық мәселелер мен музыкалық шығармалар тағдыры “Kurmangazy” opera by Akhmet and Gazyza Jubanovs: issues of authorship and fate of musical work in national culture	33

МАГИСТРАНТТАР МАҚАЛАЛАРЫ СТАТЬИ МАГИСТРАНТОВ ARTICLES OF GRADUATE STUDENTS

<i>Кдырниязова Ж.</i> <i>Кдырниязова Ж.</i> <i>Kdyrniyazova Zh.</i>	Поэзия Олжаса Сулейменова и творчество современных композиторов Олжас Сүлейменов поэзиясы және заманауи композиторлар шығармашылығы Poetry by Olzhas Suleimenov and creativity of contemporary composers . . .	41
---	--	-----------

<i>Zhumat A.</i>	On issues of conductor's score reading of the "Abay" opera by A. Zhubanov and L. Khamidi	
<i>Жұмат А.</i>	А. Жұбанов пен Л. Хамидидың "Абай" операсындағы дирижерлік интерпретация мәселелері	
<i>Жумат А.</i>	О проблемах дирижерского прочтения оперы А. Жубанова и Л. Хамиди «Абай»	50

ҚР ЕҢБЕК СІЦІРГЕН ҚАЙРАТКЕРІ, ПРОФЕССОР Н.С. КЕТЕГЕНОВАНЫҢ 80 ЖЫЛДЫҒЫНА АРНАЛҒАН ДӨҢГЕЛЕК ҮСТЕЛ МАТЕРИАЛДАРЫ
МАТЕРИАЛЫ КРУГЛОГО СТОЛА К 80-ЛЕТИЮ ЗАСЛУЖЕННОГО ДЕЯТЕЛЯ РК, ПРОФЕССОРА Н. С. КЕТЕГЕНОВОЙ

MATERIALS OF THE ROUND TABLE FOR THE 80TH ANNIVERSARY OF RK HONORED WORKER, PROFESSOR N. S. KETEGENOVA 57

<i>Бегембетова Г.</i>	О научной деятельности Н. Кетегеновой	63
<i>Оспанов М.</i>	О статусе «национального композитора» в отечественной культуре начала XXI века	66
<i>Дин М.-В.</i>	К вопросу о дальнейшей траектории развития казахской профессиональной композиторской школы	69
<i>Балмагамбетова Л.</i>	38 лет спустя: о музыкально-этнографической деятельности Н. Кетегеновой (на примере сборника «макпал»)	73
<i>Кутенко В.</i>	Культурный диалог Франции и Казахстана	74
<i>Нуридин Н.</i>	Детская тематика в творчестве Бахытжана Байкадамова	76
<i>Кдырниязова Ж.</i>	Слово и музыка: интерпретация во времени	79
<i>Кременцова Я.</i>	К вопросу о концертных постановках оперных произведений ...	80
<i>Туманов Г.</i>	Феномен видеоигр и роль музыки как связующего звена в интерактивном пространстве	83
<i>Бердібай А.</i>	Өз заманы музыкасының шежірешісі	85

ISSN 2310-3337

Құрылтайшы: Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы
Учредитель: Казахская национальная консерватория им. Курмангазы
Founder: Kurmangazy Kazakh National Conservatory

Saryn art and science journal

1 (14) 2017

Шығарылуы: жылына 4 рет

Журнал Қазақстан Республикасының Мәдениет және ақпарат министрлігінде тіркелген
Тіркеу туралы куәлік №13880-Ж 2013 жылдың 19 қыркүйегінде берілген

Таралымы 300 дана

Жауапты редакторлар:

В. Е. Недлина

А. Ж. Машимбаева

Беттеген:

В. Недлина

Мұқаба дизайны:

В. Недлина

Редакцияның мекен-жайы:

050000, Қазақстан Республикасы, Алматы қ., Абылай хан даңғылы, 86

Тел.: +7 (727) 261-63-64

© Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы

Saryn art and science journal

1 (14) 2017

выходит 4 раза в год

Журнал зарегистрирован в Министерстве культуры и информации РК

«Saryn art and science journal» ISSN 2310-3337

Собственник: Казахская национальная консерватория им.Курмангазы (г. Алматы)
Свидетельство о постановке на учет периодического печатного издания в Комитете информации и архивов Министерства культуры и информации Республики Казахстан №13880-Ж, выданное 19.09.2013 г.

Периодичность: 4 раза в год

Тираж: 300 экземпляров

Ответственные редакторы:

В. Е. Недлина

А. Ж. Машимбаева

Вёрстка:

В. Недлина

Дизайн обложки:

В. Недлина

Адрес редакции:

050000, Республика Казахстан, г. Алматы, пр. Абылай хана, 86

Тел.: +7 (727) 261-63-64

© Казахская национальная консерватория им. Курмангазы

Saryn art and science journal

1 (14) 2017

Published 4 times a year

Magazine registered with the Ministry of Culture and Information

Certificate of registration # **13880-Ж** from September 19, 2013

Edition of 300 copies

Managing editors:

V. Nedlina

A. Mashimbayeva

Page design:

V. Nedlina

Cover design:

V. Nedlina

Editorial address:

050000, Kazakhstan, Almaty Ablay Khan ave, 86

Tel.: +7 (727) 261-63-64

© Kurmangazy Kazakh National Conservatory

Адрес редакции: 050000, г. Алматы, ул. Абылай хана, 86. тел. +7(727) 261-63-64

Ответственные редакторы *В.Е. Недлина, А. Ж. Машимбаева*

Верстка на компьютере: *В. Недлина*

Дизайн обложки *В. Недлина*

Подписано в печать 17.03.2017

Формат 60x881/8. Бумага офсетная. Печать – ризограф.

7,0 п.л. Тираж 300. Заказ 1
